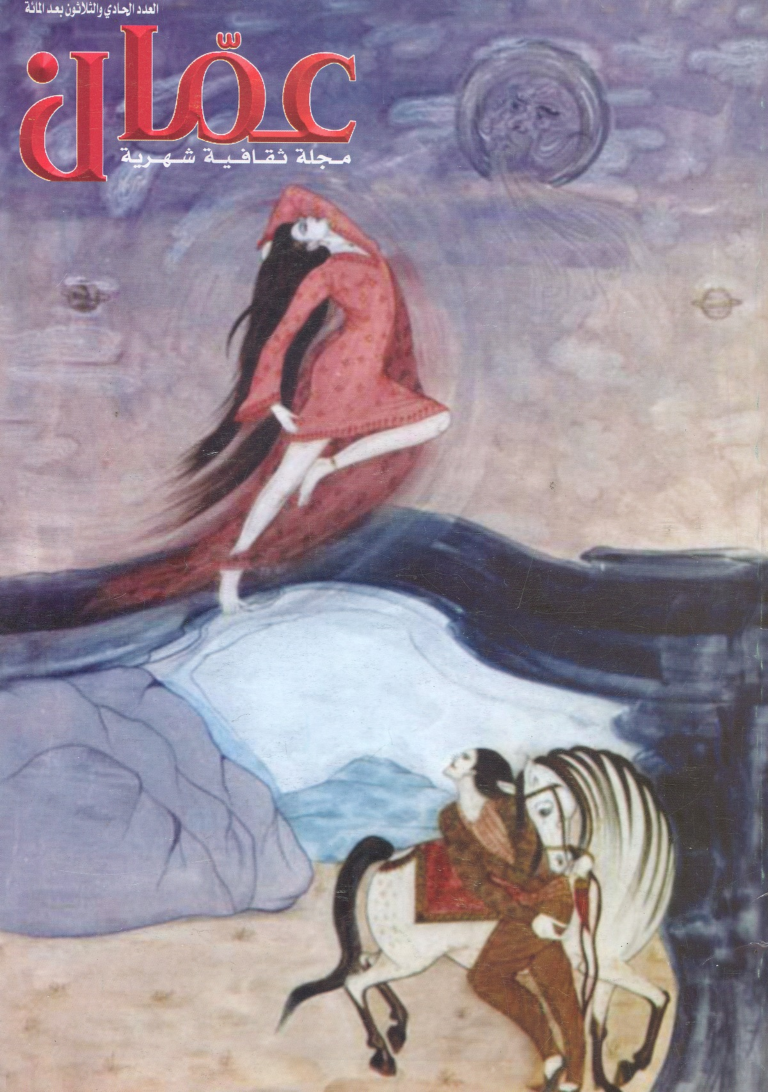
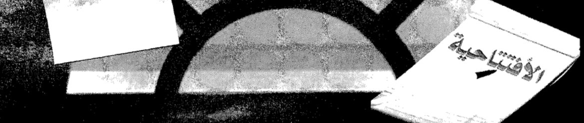

العدد الحادي والثلاثون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية





احتفالية لها نكهة النجاح الحقيقي

كنا نتمنى أن نوقد الشمعة الرابعة عشرة لعمر هذا المنبر الثقافي الأردني والمدى العربي أقل قتامة من الحجب التي تعيق الرؤية لحاضر أو مستقبل كان أمل وطموح أبنائه، ولكن "ما كل ما يتمنى المرء يدركه".

نوقد شمعة جديدة، والدماء تخضّب ثرى هذا القطر أو ذاك، وحالات اليأس تكاد تعصف بما تبقى من أمل راود النفوس على امتداد وطننا العربي الكبير الذي كانت تحلم شعوبه بالوحدة الشاملة، ثم تنازلت بعد ذلك إلى تضامن تكتفي أقطاره برد التحية فيما بينها، إلى تنازل آخر بحيث لا تفضي العلاقات القطرية فيما بينها إلى الخصام والعداوة والتناحر والاقتتال.

هل بقيت في الجعبة تنازلات أخرى أكثر وأقسى مرارة من تلك ..؟

هذه قضية لا نود الاسترسال في طرح تفاصيلها، ونترك ذلك للسياسيين وأصحاب القرار. فالحديث هنا، وهذا ما نهدف إليه يتمحور حول الشأن الثقافي الذي نتمنى أن يظل في منأى عن المسائل الشائكة تلك، والتي لم تفلح الأحزاب والقوى السياسية والفكرية في التصدي لانعكاساتها..

بعد أربعة عشر عاماً من عمر هذا المنبر الثقافي يتملكنا شعور يصل حد اليقين بأن الثقافة القومية في خير وأن الاختلافات السياسية المحزنة التي أصابت مقتلاً في الجسد العربي ما زالت بعيدة جداً عن المساس بتلك الثقافة أو التأثير في قدرتها على الصمود. فالوحدة الثقافية العربية غير قابلة للتهميش أو الشرذمة، وستظل حاضراً ومستقبلاً من العناوين المضيئة التي تؤكد أنها الجدار الأشد صلابة في مواجهة كل الانهيارات التي شهدتها أمتنا على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

الشمعة الرابعة عشرة التي نوقدها هذا الشهر هي خير دليل على عافية أوضاع أمتنا على الصعيد الثقافي؛ فلقد أضاءت آلاف الرسائل من مثقفينا في الوطن العربي الكبير الطريق لكي نمضي إلى غاياتنا وأهدافنا النبيلة، فإن صمدنا فإن ذلك خير على خير، وإن تعثرت في السبل خطانا فإنا على ثقة بأن من سيأتي من بعدنا سيواصل ما بدأناه بعزيمة لا تقل عن عزيمتنا وبإرادة ليست أضعف من إرادتنا، لأن طاقاتنا الإبداعية المحلية والعربية لن تبخل بدعمها ومؤازرتها وإسنادها لهذا المنبر الثقافي. ولقد تلقينا منها مئات الرسائل التي تحثنا على المضي في مسيرتنا لتصليب عود هذا المنبر، والمضي به قدماً لتحقيق طموحاتهم في تعزيز جسور التلاقي بين أقطار هذا الوطن العربي الكبير، بعد أن حالت الظروف الراهنة دون مجرد الحوار بين أبنائه على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية؛ ذلك أن هذا المنبر لم يعد بحاجة إلى تأشيرة مرور للوصول إلى هذا القطر العربي أو ذاك، رغم تعذرها في كثير من الأحيان على صعيد الأشخاص الذين تستهويهم معرفة جغرافية وطنهم العربي وإقامة حوارات إنسانية مع من تربطهم بهم روابط تاريخية وعرقية ودينية وتراثية.

نوقد شمعة جديدة وفي البال مشاريع جديدة تضاف إلى كتابَي "عمّان" الأول والثاني، واللذين اشتملا على حوارات ثقافية في النقد والرواية والقصة والفكر والفلسفة والشعر والمسرح والفن التشكيلي... مشاريع تتمثل في إصدارات أخرى تشتمل على دراسات نقدية نشرت في المجلة على صعيد الشعر والقصة والرواية والمسرح والفن التشكيلي.

شمعة جديدة نضيئها ونشكر كل الطاقات الإبداعية المحلية والعربية التي أسهمت في تحقيق هذه النجاحات، وكل عام وهذا المنبر الثقافي الأردني العربي بخير.

● رئيس التحرير

عمان



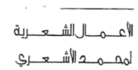
الغلاف الأول: للفنانة فاطمة بورحاتمي
الغلاف الأخير: للفنان محمد بوليس

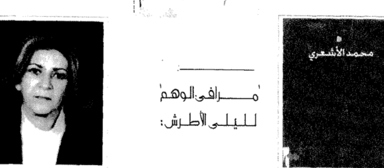


الأعمال الشعرية لمحمد الأشعري



الشاعرة الجزائرية نادية نواصر





ذاكرة الماء لواسيني الأعرج

مرافئ الوهم لليلى الأطرش:



المحتويات

١ الافتتاحية

٢ الفهرس

٤ التماهي السيري في ذاكرة الماء ـــــ د. حفناوي بعلي

١٤ نظرية الأدب في كتاب لشكري ماضي ـــــ د. إبراهيم خليل

٢٢ الأعمال الشعرية لمحمد الأشعري ـــــ محمد بودويك

٢٧ نافذة «ماذا تعرف عن الإسلام» ـــــ د. صلاح جرار

٢٨ آليات التجديد في الرواية العربية ـــــ محمد الأشهب

٣١ مساحة للتأمل «صورة بإطار غليظ» ـــــ نادر رنتيسي

٣٢ مرافئ الوهم ـــــ محمد معتصم

٣٦ تطور النقد السوسيولوجي ـــــ نبيل سليمان

٤٣ مجرد سؤال «نزار قباني وجائزة الجماهير» ـــــ ليلى الأطرش

٤٤ شعرية الغياب ـــــ د. محمد صابر عبيد

٤٧ نقوش «مكتبة تلملم شتات العمر» ـــــ مفلح العدوان

٤٨ سواقي القلوب ـــــ حاتم الصكر

٥٠ الشاعر الجزائرية «نادية نواصر» ـــــ د. عبد الرحمن تبرماسين

٥٧ وراء الأفق سقناء الإيروتيكا» ـــــ عزمي خميس

٥٨ جون ابديك ـــــ مروان حمدان

٦١ كاريكاتير ـــــ محمد عفت



AMMAN

أيار / ٢٠٠٦

تصدر عن
أمانة عمّان الكبرى

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٣
الموقع الالكتروني: www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني: e-mail: amman_mg@yahoo.com

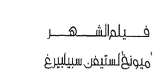
رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٨٣٣/د)

ملاحظة
- ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



إصدارات





فيلم الشهر
'ميونخ' لستيفن سبيلبرغ

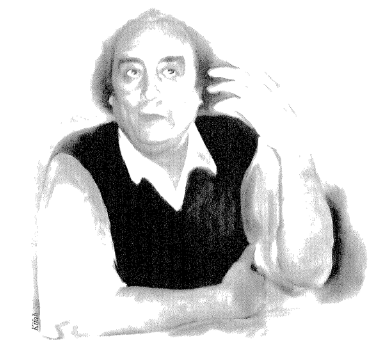
٦٢ في وداع السيدة الخضراء — طراد الكبيسي
٦٦ التأسيس الشعري للمدينة ومسار الوعي المغترب — د. قادة عقاق
٧٢ الرواية التاريخية السورية الجديدة — شهلا العجيلي
٧٦ الوقوف على حد التفاصيل — خالد أبو حمدية
٨٠ أرباب القار — نورة فرج
٨٢ فيلم الشهر — يحيى القيسي
٨٦ استقبال النص نموذج الرواية — د. أحمد فرشوخ
٩٢ إصدارات — د. أحمد النعيمي
٩٦ الأخيرة «وداع الثقافة والسياس» — غازي الذيبة

ورد سهواً في العدد (١٣٠) اسم الفنانة رنا سفاريني على الغلاف الداخلي الاول والصحيح هو للفنانة هالة فيصل



التماهي السيري ومحنة الجنون العاري في " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج

د. حفناوي بعلي *



حاول واسيني الأعرج من خلال روايته " ذاكرة الماء "، الانزياح عن التقاليد السردية الكلاسيكية في كتابته الروائية، والانفتاح على فضاءات متخيلة غير مألوفة، والعدول عن الخطاب العادي، نحو إنشاء خطاب متعال، تكمن جماليته في المزج بين الموسيقى اللغوية والإيقاع واللغة العامية، من خلال ذاكرة مظلمة، حاول كشف أغوارها وإنارة دروبها، وترهينها في الحاضر، لتنهمر كالماء المتدفق من أعماق الذاكرة ؛ في مساءلة التاريخ وتجسيد المحنة المجنونة، في فترة العشرية الأخيرة، منذ أن تطابق الصباح مع المساء والليل مع النهار، وامتزجت الذاكرة مع الماء.

عرف المؤلف في روايته هذه كيف يجعل جراحاته عكازا، يرتكز عليه ليواجه العالم، من خلال معادلة الصراع بين الأنا والآخر، أو صراع الذات مع نفسها، بعد فقدانها كل وسائل الاتصال مع العالم الخارجي ؛ لأن الرصاص قد ألغى كل وسائل التفاهم، فما كان على المؤلف إلا الاندماج مع قافلة معذبي الأرض.

لم يجد أثناء رحلة الضياع والاندثار سوى يد يستنجد بها، لتنتشله من الظلمات إلى مرفأ الأمان، فكانت " ريما " والبحر، هذه اليد التي امتدت له مع غروب الشمس وبداية يوم جديد، ليعيشا معه حاضره وماضيه، ذكرياته وآلامه، في رحلة متخيلة نحو نهاية مجهولة.

حاول الراوي تجسيد معاناته في مذكرات سافرت معه في كل الأماكن، عبر ورق تآكلت أطرافه واصفرت ألوانه، وأحرف نسجت لتبعث الروح فيها، من خلال المزج بين المحكي الواقعي، والمتخيل والسياسي والتاريخي، وقصة رسمت خيوطها مع بزوغ فجر يوم جديد، يسوده الخوف والموت لأحداث منتهية على أوراق، وفق تقنيات وتشوهات زمنية، باعتبار أن المحكي صيغة أو عرض للقصة من خلال وجهة نظر سردية وأسلبة ما.

حاول واسيني الأعرج خلق عوالم ممكنة وغير ممكنة، تمتد من عمق الذاكرة، وتسافر عبر كهوفها نحو الزمن الحاضر الأليم، وتستطلع مستقبلا فيه تلوح الأحلام في الأفق، فتموت التساؤلات وتندفن، حتى تبدو مجرد خيوط متناثرة، يصعب جمع شملها نظرا لتداخل الأزمنة، وعدم تسلسل الأحداث باعتبارها من روايات تيار الوعي. تسيطر عليها حالة هذيان أو مخلفات الوعي، فينشأ عن هذه الحالة عالم مفكك، ومتشظ يميل إلى الهواجس.

يسرد الراوي يومياته المتشابهة، وحصاره من كل الجوانب، يعيش وحيدا مع ذاكرته في صباحاته الأولى، فيسترجع حياته الماضية، ويخطط لما سينجزه في المستقبل، فأنتج ذلك زمنا حلزونيا مشوشا ومدورا، يبدأ فيه من الزمن الحاضر ليعود إلى الماضي، ثم يعود إلى سير القصة الأولى، وينتهي به إلى الحاضر، وكأنها دائرة مفرغة ابتدأ فيها بالحاضر وانتهى به، وكل الأحداث تدور حول محوره، مما زاد من تكسير خطية الزمن، وإنتاج جمالية خاصة في البناء، لأن جميع العناصر الأخرى، تسير وفق تعرجات الزمن والتواءاته.

رواية النص والعتبات السردية..رواية ما بعد الحداثة

إن هذا العنوان " ذاكرة الماء "، يتقاطع مع بعنوان رواية أحلام مستغانمي " ذاكرة الجسد ". فالجسد في هذه الرواية هو الذي يستفز الذاكرة، لأن ذراع البطل المبتورة هي التي تذكره بأحداث الثورة. فالعلاقة بين قراءة الذاكرة والجسد هي علاقة وجود، وذلك لأن الذراع المبتورة توحي إلى أن صاحبها ينتمي إلى زمن الثورة، وهو زمن حاضر في الذاكرة.

بينما العلاقة بين الذاكرة والماء، هي قراءة الحياة بكل تفاصيلها، فالماء مثل الحياة، إنها إذن ذاكرة الحياة، ذاكرة الحاضر الذي يتطور حلزونيا، أي أنه يعيد نفسه، ويدخل هذا المفهوم بطبيعة الحال ضمن فلسفة الزمن في التراث العربي، التي ترى بأن الزمن يتطور بشكل دائري متضمنا الأحداث والوقائع، وكأنها تعيد نفسها.

وبناء على ذلك فإن عبارة ذاكرة الماء، تجعل القارئ من البداية يعيش التناقض والمفارقة الدلالية، التي يحملها هذا العنوان. فكيف يمكن الربط بين الماء كمادة فيزيائية، وبين الذاكرة كوعي ثقافي. والرواية نفسها تبدأ بهذا التساؤل : وهل للماء ذاكرة ؟

إن الذاكرة هي تلك الوسيلة التي يتم استحضار الماضي بها إجمالا وتفصيلا، قريبا أو بعيدا، مفرحا أو حزنا. وهي ربط وإعادة العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، إنها استحضار لما وقع وتسجل لما يقع، وتنبؤ ضمني لما سيقع في الجزائر. هي إذن ذاكرة سحرية تضاهي سحر الماء، إنها ذاكرة الماء هذا العنصر الحي، الذي يعبر عن الحياة في نبضها الحركي، إنها ذاكرة للحياة بكل أبعادها الزمنية ؛ بماضيها وحاضرها وحتى مستقبلها. وهذا ما عبر عنه الكاتب نفسه بالزمن الحلزوني، يقول : " في يوم واحد من الرابعة صباحا حتى السادسة مساء، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العاري، يقول هذا النص ذاكرته وذاكرة وطن ينتحر ". (١)

من خلال هذه العلاقة غير الممكنة ظاهريا بين الذاكرة والماء، يطرح النص العديد من التساؤلات المحيرة والمتناقضات الموجودة في المجتمع الجزائري. " هذا النص يجهد نفسه اجابة عن بعض مستحيلاته ".

وإذا حاولنا الربط بين عنصري العنوان في مستوى دلالي واحد، نجد أن دلالة الأثر تحتويهما ؛ ذلك أن انسياب الماء



يترك رواسب وأثرا، والذاكرة أيضا عبارة عن آثار يخلفها الواقع والأحداث. أو يمكن القول على مستوى تأويلي آخر، أن كليهما يتفاعل مع الآخر من خلال الأثر الذي يخلفه. " من رآى منكم ذاكرة مشتعلة، فليرم عليها الماء ".

إضافة إلى هذا العنوان " ذاكرة الماء " نجد عنوانا صغيرا " محنة الجنون العاري "، وتتوسط هذين العنوانين صورة باب من الأبواب القديمة، الذي يمثل بدوره من خلال شكله المميز ذاكرة، ويحيل مباشرة إلى ذاكرة تاريخية، تعود إلى التراث العربي الإسلامي، مما يعني عراقة الذاكرة. وهذا ما يعطي للقارئ انطباعا أوليا بأن الرواية عبارة عن سرد لمخزون ذاكرة ما في ظل أحداث ما، ذاكرة خصبة إذا ما ربطناها بصورة الباب القديم، هل هي استحضار لأحداث ما ؟ أم هي إحالة لوضعية تغير الكثير من تفاصيل الماضي فيها ؟ هي هذا وذاك، بل هي ذاكرة جيل بأكمله من خلال ذاكرة النص، الذي يصفه الكاتب. " هو ذاكرتي أو بعض منها، ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم وتيقن أنه لا بديل عن النور سوى النور ".

توحي لفظة " محنة " إلى فترة صعبة مليئة بالمتاعب، هي فترة امتحان صعبة، امتحان كل ما فيه ضرب من الجنون والهيستيريا، جنون لا تفسير له، لكنه مفضوح وعارم. " جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة، تساقط الشعر والخوف، خسران البيت والأرض والبلاد والسرية والمنفى، معاودة الحياة من الصفر في سن الأربعين، والتهام كم من لا يحد من الورق والأقلام..والحبر..وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف".

تبدو الرواية من خلال عنوانها رحلة للبحث عن قيم أصيلة في عالم ممزق ومنحط، ومن خلال ربطها بتاريخ كتابتها ونشرها، تعتبر سجلا حافلا بأحداث كثيرة في هذا البلد الممزق. وقد ظهر ذلك من خلال استرجاع الدلالي، ومن خلال القراءات التي كان البطل، يضعها للقصصات الحاملة للذاكرة المتوهجة. إنها تحيل على مختلف الأحداث، التي عاشها البطل منذ استقلال الجزائر، وتحيل مباشرة على الأحداث والتراكمات، التي ولدتها الأزمة أو المحنة. المحنة التي أصابت الفرد بالذهول أمام المناظر البشعة لمظاهر الاغتيال، مما جعل الفرد في مجتمعه في سباق محموم مع الموت، إنه الخوف الذي استقر في قلوب مثقفي جيل بكامله. " رجل على حافة الجنون، وفي سباق محموم مع الموت، يسرد حياته قطرة قطرة هربا من فاجعة تنتظره في كل زوايا المدينة، يكشف فجأة أن الموت الذي كان يظنه على العتبة، يدمنه كل صباح مع كأس القهوة المرة ".

اعتمد واسيني الأعرج كثيرا على العتبات السردية، وهي متعددة في روايته وساعفه على توصيفها وعلى الامتلاء بدلالات السرد، فوضع للرواية عنوانا رئيسيا " ذاكرة الماء "، وآخر فرعيا " محنة الجنون العاري "، ومد عتبة العنوان إلى الإهداء، الذي يبدأ بـ " ذاكرة الألم والشوق "، وإلى التمهيد الشارح الذي يحمل عنوان " وهل للماء ذاكرة " ؟ ". وعلى الرغم من اندراج هذا التمهيد الشارح، فإن الأعرج في إطار نزعته التغريبية لكسر الإيهام، التي تتخلل النص برمته في أشكال التماهي السيري وسواه، يؤشر إلى دلالات ذاكرة الماء في أكثر من مستوى :



– مستوى الوعي بالتاريخ : " وأنا أكتب هذا النص فوجئت بميراث الكتابة التراجيدي : جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة...وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف".

– مستوى الصيرورة والكينونة على أن الذاكرة تعبير عن المصائر القومية. "..وها أنذا بعد هذا الزمن، الذي لا يساوي الشيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم، أخرج للنور مثقلا وبرماد الذاكرة، أمشي على الملوحة والماء وفاء لهذا الماء وتلك الذاكرة".

ثم مد واسيني الأعرج عتبة العنوان إلى الكلمة الإشهارية على الغلاف الأخير، على الذاكرة الذاتية، هي ذاكرة الوطن، وأن الماء سبيل ندواتها وحياتها الباقية. " في يوم واحد من الرابعة صباحا حتى السادسة

مساء، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العـاري، يقـول هذا النص ذاكرته وذاكرة وطن ينتحر، من رأى منكم ذاكرة مشتعلة، فليرم عليها ماء، فإذا لم يستطع فليرجمها بحجر أو..ليمض منكس الرأس ".

وثمة إشارات أخرى متعددة لاستعمال " ذاكرة " في متن الرواية، على أنها مضاء التاريخي الحي من المصائر العامة المهددة. فيدور النص لسردي دورته مع فجائعية الحياة اليومية لفعل الموت، والاغتيال والقتل والعنف والتدمير، بينما تنثال ذاكرة فردية سرعان ما تمتزج بذاكرة وطنية عامة، وكأن النص مرثية شديدة الشجن والقسوة والرعب للجزائر. فتتداح صور من الذاكرة تشريحا للتاريخ البعيد والقريب، وللسلطة بتمثيلاتها العسكرية والأمنية والسياسية، ناهيك بالتنديد بالسلطة الاجتماعية السائدة الصامتة، أو المتواطئة أو المخدرة. وتبلغ ذروة الرثاء الفاجع في انطباق الذاكرة على مساحة الرؤية ومدار اللحظة، وكأن زمن الإرهاب الذي لا يرضى بأقل من الموت لمعاني الحياة ورموزها الإيجابية الفعالية، وفي مقدمتهم المثقفون المتنورون. " تتنابني مشاهد القيامة، استحضر وجه مصطفى أتاتورك وأنا أصرخ. الحماقة ارتكبت منذ زمن بعيد، عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس، وهو يحاول أن يفتح صدره نحو عطور المدينة ؛ متاحفها ومقاهيها وماكيناتها، ويبحث لها عن تأويل مستحيل داخل المصحف، الذي لم يغادر يمينه. هل يملك حكامنا بعض شجاعة مصطفى أتاتورك؟

نجد في الرواية ذاك التلازم مع وصف الطبيعة ووصف النفس، ووصف التاريخ ووصف المكان، توسيعا لدى المنظور السردي، مثل تداعي الشجن لدى مقتل صديقه الفنان يوسف. " مع ذلك قتلوك يا صديقي، وأسكتوا البحر، وغيبوا الشمس مبكرا..شيء ما يعذبني في عمق الأعماق، لم أتعود على تحمله بسهولة، أقول في خاطري، لا بد أن يكون القراصنة الأتراك، الذي مروا على هذه الدنيا قد الأوان قد امتصوها، وحولوها إلى خراب بعد أن حكموها بالنصل والقيامة والخديعة ".

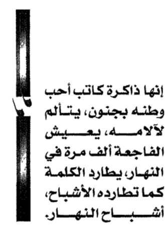
وهذا التلازم يجعل فضاء السرد منفتحا على عمق التجربة وهولها، ومبتعدا عن مجرد التقريرية والخطاب الإيديولوجي. ويسعف هذا الانفتاح السردي شعرنته، بلغة الإيماء حينا ولغة المباشرة حينا آخر، عندما يتداخل التأمل مع الوصف.

على أن التنوع السردي الأبرز، هو التوسع في استعمال الهجائية تشظية للسرد، واستغراقا في البحث عن صوغه الخاص، فيلاقي في السرد الحوار بالفصحى، والحوار بالعامية، والكتابة بالفرنسية، والقصاصات من الصحف والنشرات والرسائل، والنصوص المختلفة من تعاليم الفقهاء إلى شروحهم، إلى تعليمات التنظيمات الإرهابية، إلى الشعر.

لقد حاول الكاتب أن يعطي للقارئ في هذه الرواية صورة حية لواقع، فقد جميع بناه ؛ الفكرية والسياسية والثقافية، فتحول كل شيء إلى رعب وخوف. بل يكاد يكون الرعب هو بطل هذه الرواية، لأن القوى المتصارعة في عالم الرواية غير متكافئة وغير مبررة، إنه صراع بين الجهل والعلم، بين التطرف الإيديولوجي والديمقراطية.

محنة الجنون العاري ولدتها الأزمة، إنها البلد / الوردة التي قاومت العواصف المدمرة، وأبت إلا أن تنمو وتتفتح، لقد تحدت المستحيل، ظهرت في زمن أصبحت فيه الكتابة جريمة، والكتابة بطبيعة الحال تعني المثقف، الذي عاش ويعيش حالات اليأس والخوف.

إنها ذاكرة كاتب أحب وطنه بجنون، يتألم لآلامه، يعيش الفاجعة ألف مرة في النهار، يطارد الكلمة كما تطارده الأشباح، أشباح النهار. يعيش الأزمة الفكرية والروحية، بفكر بخوف ويحب في السر؛ يعيش المنفيين: المنفى الجسدي، ومنفى الروح. فضل ألا يفكر بصمت، لقد قال كلمته في زمن أغبر كمم الأفواه، زمن التناقضات، زمن الإيديولوجيات المحمومة (العنف والقمع والإرهاب).



الزمن الحلزوني.. ذاكرة مشتعلة.. ذاكرة وطن ينتحر

وربما تبدو دائرية الزمن والانحرافات الزمنية الكثيرة إلى انهمارات الوعي ومخلفات اللاوعي، لأن هذه الرواية عبارة عن مذكرات ويوميات، تضم الراوي كشخصية رئيسية وشخصيات أخرى متعددة لها علاقة به، معظمها تسير في فلك واحد، من خلال الأوضاع المزرية المحيطة بها، إضافة إلى تاريخ موحد ؛ ذلك حاول التعريف بالشخصيات وخلفياتها. فنرى المؤلف يقفز في سرده من شخصية لأخرى، بحيث يمسك خيط زمن الشخصية الأولى، لكن سرعان ما يقفز للإمساك بزمن شخصية ثانية، يفصله الزمن الحاضر لربط علاقته بها، واسترجاع ذكريات أخرى تتعلق بموضوع آخر، يختار من خلالها التسلسل، الذي ناسب سرد الأحداث وفق منطق التناوب. هذا المنطق ساهم بشكل كبير في تكسير خطية الزمن.

استعمل واسيني الأعرج مجموعة من المفارقات الزمنية، ساعدته على صب أفكاره في قالب روائي متميز، يناسب ظروفه في تلك الفترة الدالة على التشويش، والاعتماد على اللاشعور من خلال الخوف والحيرة والعجز تجاه الأوضاع المريكة. لذلك جاءت المفارقات متداخلة فيما بينها، مما خلق بنية يصعب تحديدها أو قياس سعة امتدادها، خاصة الاسترجاع، الذي احتل الجزء الأكبر من الرواية، على إشارات وتطلعات مستقبلية.

وظف الكاتب هذا النوع من المفارقات إلى جانب الزمن الحاضر، باعتباره محكيا ثانيا، يمتزج مع المحكي الأول، ويقوم بوظيفة تفسيرية إيضاحية وتكميلية في الوقت نفسه، من خلال العودة إلى الذاكرة الحزينة، التي تعتبر ذاكرة جيل، تعود إلى الحرب التحريرية الوطنية، وتسير عبر مدى أقل بعدا. والغرض من ذلك هو تبين المفارقة بين الزمنين من خلال الاختلاق الواضح، مع بعض التشابه في أحداث معينة، تخص عوامل تدمير مدينة تغيرت عبر فترتين، الماضية: منذ حرب التحرير إلى الاستقلال، والراهنة: الفترة السوداء، أي مرحلة التسعينات، بحيث تغيرت العادات واكتست معاني جديدة، أصبحت تلائم أوشاع العصر الحالي.

لعل هدف رجوع المؤلف إلى الماضي البعيد، هو ملء الفراغات الزمنية المتروكة وسد بعض الفراغات، والربط بين الأحداث المساعدة على فهم النص، مما

جعل الاسترجاع الركيزة الأساسية للتشكيل الزمني، بسبب حضور الراوي واعتماده على المونولوج الداخلي، والغوص في أعماق النفس، لأنه يسرد يومياته بضمير المتكلم.

يبتدئ روايته باستعمال الزمن الحاضر، الذي لا يطول مساره ويقطعه ويعود إلى الماضي، وكأنه افتتاحية يقوم فيها بوضع القارئ في أجواء النص من خلال وصف المكان، وتحديد الزمان لوصف حالته، مع بداية يومه المنجز"..الظلمة. أشعلت الضوء الخلفي للصالة، شرعت النافذة على آخرها، خيط من الهواء البارد يتسرب عبر جسدي بهدوء، لا شيء أمام الكومة من الأوراق والقصاصات الصحفية القديمة".

كأن هذه الافتتاحية تضم فترة زمنية طويلة، تمتد إلى أربعين سنة على طول حيز قصصي قصير ؛ حيث يبتدئ المحكي الأول منذ الرابعة صباحا، وينتهي في السادسة مساء عند عودة الراوي الشخصية إلى البيت، مما يعني أن الزمن الروائي يمثل نهارا كاملا، يعالج فيه ذاكرة جيل مجروحة، باستحضاراته للماضي لمعرفة الأحداث السابقة عن المنطقة، التي وصلها المحكي الأول، واستشرافاته للمستقبل المجهول. تتحكم فيه حالات الراوي النفسية غير المنتظمة، تظهر خاصة من خلال كوابيس، تلاحقه في أحلامه ولاوعيه، وتتجسد وكأنها حقيقة ملموسة مثل: مشاهد أناس يلبسون الأبيض، يلتفون حول جثة يضربونها بالحديد في ساحة بيضاء.

لجأ واسيني الأعرج إلى استحضار الزمن الماضي البعيد، من خلال استرجاع أحداث مأساوية، تصور القهر وزمن المحنة، الذي خص به فئة المثقفين المهمشين، في مواجهة مع السلطة والأوضاع القائمة، وهو موضوع طرح منذ أمد بعيد، حاول الكاتب ترهينه في الحاضر، من خلال الذاكرة التي قسمت إلى فترتين زمنيتين حساستين مرت بهما الجزائر، وتدوين المقارنة بين الزمنين: الاسترجاع الخارجي والحاضر، في مذكرات ترصد تغير المواقف، واختلاف المعاني كلما ابتعدت الأحداث والفترات الزمانية.

تخص الفترة الأولى ما بين الاستعمار الفرنسي في الجزائر، والاستقلال وما بعده، والفترة الثانية تخص العشرية الأخيرة، قبل الحاضر الروائي وما بعده، يصور حالة المثقف منذ ثلاثين سنة، مثاله هروب صديقه "جوني" الشاعر والموسيقي من زمنه، والانفلات من واقعه المرير للبحث عن فرص أفضل للحياة.

وظف الكاتب عملية المقارنة في توضيح التناقض، والتشبيه بين شخصيات ضاربة في القدم وشخصيات حالية، مثل مقتل الشاعر الفرنسي "جون سيناك"، ومقتل صديق الراوي "يوسف". هدفه من هذه المشابهة إيصال فكرة مفادها أن الجرائم ترتكب منذ زمن بعيد، ومن يحاول كشف الحقيقة سيلقى نفس المصير، نظرا لشخصية الحكام "..هل يملك حكامنا بعض شجاعة مصطفى أتاتورك".

أقحم واسيني الأعرج متوالية سردية في متوالية سردية أخرى، لكن الثانية أكثر اتساعا، إذ جاءت وكأنها استطراد أو نوع من التداعي الحر، لأنه سمة من سمات رواية تيار الوعي الحر، الذي تكثر فيها الحركة وتختلف الأحداث، وتتنقل الشخصيات في الزمان والمكان، تساهم إلى حد كبير في تشتيت أفكار القارئ، وكأنه حلم يأخذ بيده ويسرح به عبر أمواج الخيال والذاكرة، ومن ثمة تسيطر على الرواية الصورة أكثر من الحدث.

فجاءت البنية السردية بين مد وجزر، تؤطر لأزمنة واقعية وتاريخية، وشخصيات تربط الحاضر بالماضي، أغلبها تدور حول دائرة الراوي / الشخصية ووعيه، باعتبار الرواية ترصد يومياته وتجربته، وهو ما يفسر سيلان الذكريات، مثل العودة بالذاكرة إلى القرن السادس قبل الميلاد، ضمن الاسترجاع الداخلي، المتمثل في جولة الراوي / الشخصية للماضي مع ابنته في أرجاء المدينة للتعرف على تغيراتها، وتصوير معالمها المطموسة، لأن حضارتها سرقت على يد ساكنيها "..فلا هي مدن حديثة بباراتها ومسارحها ومراقصها ومصانعها، ولا هي مدن قديمة بطقوسها وتقاليدها وحياتها البسيطة".

قدم الكاتب قصة "يوسف" على قصة "عزيز"، على الرغم من أن هذا الأخير اغتيل قبل الأول، في زمن الأحداث الحقيقية، مما زاد في تكسير خطية الزمن الروائي، وإحداث بعض التشويش في تحديد زمن كل قصة وكل استرجاع، قصده الكاتب والراوي / الشخصية معا، لأنه يقوم بعملية اختيار الاسترجاعات والانتقاء من الذاكرة، ما يثري قضيته ويساند فكرته.

يجمع هذين الاسترجاعين المتماثلين حكائيا خيط، يساعد على الوصل بين القصتين ألا وهي: ريما المتعلقة بالاثنين، لأن الراوي / الشخصية انتقى هاتين القصتين كعودات تفسيرية للحالة، التي وصلت إليها ابنته "ريما" المريضة، بحيث يقول: "للمرة الثانية تدخل في إغماءة قادتها حتى مستشفى المدينة. هذه المرة طالت أكثر، في المرة الأولى أصابتها عندما اغتيل عزيز".

يفصل هذا الاسترجاع الداخلي المتماثل حكائيا، الذي أخذ حيزا كبيرا من الرواية، استرجاع داخلي متماثل حكائيا قصير أيضا، يهبط على وعيه كالنسيم اللطيف في خضم أحداث مأساوية وتداعيات أخرى، ويعطيه بعض الأمل في الحياة، وينسيه تعبه من الذاكرة الحزينة الماضية والآتية، يتمثل في استرجاع موقف طالبته "جليلة"، حين أعطته مفتاح بيتها في شرشال ليسكنه هربا من الموت. اعتبره الراوي / الشخصية أملاً في زمن الأنانية، غايته كشف أو تبيين وضعية الجماعة في فترة العشرية الأخيرة، والمقارنة بين تفكير بعض المثقفين الانتهازيين في التكالب على المناصب، يمثلها طالبه "رحيم". يفهم تاريخ حدوث هذه الأحداث من خلال السياق الممتد للحاضر، وحوادث الاغتيال المنتشرة مع بداية التسعينات، والخوف من تشكيل لجان مناقشة الرسائل.

يتجسد لاوعي الراوي عبر تقنية المونولوج الداخلي المتواتر في النص، تؤدي من خلاله الاستباقات الداخلية دور التمهيد لما سيحدث لاحقا، وأغلبها توقعات لوضع يزداد سوءا، الناتج عن الأوضاع الراهنة، التي أثرت بشكل كبير على نفسيته، حتى أصبح الموت يتكرر في كل مقطع سردي، يأتيه على شكل تساؤلات تطرح نفسها "..أوف صرنا قدريين، الموت هو الموت، نتساءل كيف ستكون نهايتنا ؟ تحت سكن حاف، بواسطة منشار لقص البقر المذبوح، بمحشوشة، أو برصاصة طائشة".



يظهر الراوي / الشخصية في لباس التحدي والمقاومة، إذ يسير جنبا مع هذه الأخيرة. يحاول بذلك التغلب على الحواجز والتغيير ولو بالقلم والأمل "..ومع ذلك مازلت آمل، حتى لا أموت مختنقا، آمل حتى ولو كان ذلك داخل المأساة اليومية والكذب الكثير، أصر أن نحافظ على هذا الحد الأدنى من التوازن من أجلنا ومن أجل الأطفال".

أشار واسيني الأعرج إلى المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث في بداية نصه كمقدمة، بحيث تضم أحداث عامين (ذاكرة جيل) في العشرية الأخيرة في يوم واحد، مما جعل النص لا يعتمد على إيقاع معين، ينبع من وعي الراوي / الشخصية،

كون بنية زمنية قصيرة في عدد لا يحصى من المساحة النصية، أنتج إيقاعا مختلفا بين المحكي والقصة، ضمنه أفكارا مشوشة وصورا شعرية هارية. لكن الزمن المعتمد بكثرة هو الزمن النفسي، باعتباره هذه الرواية تنتمي إلى رواية تيار الوعي، حيث تسود النظرة التشاؤمية، ويتحكم الوقت في تحركات الشخصية، لأن كل دقيقة تمر قد تترك أثرا بالغا. "... ياه، كم يبدو الزمن لا شيء، الساعة تزحف بثقل كبير نحو حتفها، لتعود من جديد داخل هذا البيت المفتوح على البحر المنسي".

وعليه يمكن اعتبار رواية "ذاكرة الماء"، رواية خلاصية استرجاعية، لأن أحداثها تجري في يوم واحد، تلخص أحداث أعوام كثيرة من المحنة والموت، فتأتي موجزة. من هنا سارت وتيرة أو إيقاع النص السردي بين السريع والبطيء، وتداخلهما ليكونا بنية سردية هرمية، مما يؤثر في إتعاب القارئ، وجعله يبذل جهدا مضاعفا لفصل هذه التقنية عن الأخرى، وتحديد زمن الأحداث ؛ ماضية كانت أو حاضرة، بما أنها رواية تعتمد على تيار الوعي، تسعى إلى رصد خوالج النفس واعتماد التحليل النفسي.

يسبح الراوي /الشخصية ضد تيار الزمن، وينظر إليه على أنه قطار يسير ببطء ولا يتوقف، أصبح فيه كالديناصور المنقرض، لأن الموت حصد أصدقاءه، وبقي هو وحده يصارع الزمن، يعيش على الذكريات الحزينة والأحلام بمناسبات سعيدة. يصير في هذا الزمن البقاء والفناء والحياة والموت سواء، يعتري الراوي /الشخصية صرخة من أعماق الظلام، في محاولة للخروج من الظلام إلى النور، وبصيص من الأمل والحلم الصغير، الذي يسرق لحظات الحياة في مواجهة واقع مرير.

وحين يغدو الموت مشروعا مقدما وتغدو الحياة مشروعا مؤجلا، تصاب الذات بانكسارات واضطرابات نفسية. يكشف حصاره المفروض عليه وعدميته، نتيجة تغير القيم الاجتماعية والسياسية، واختلال الموجود واختفاء الذي يجب أن يسود، فتعتريه حالة صوفية يسعى من خلالها للانفكاك من ذاته من نفسها ومن القيم الفاسدة، ليبحر في قارب النسيان ويهرب من الشعور بأبدية الأحداث واستمرارها، إلى اللاشعور والوعي الداخلي ؛ لذا نرى طغيان المونولوج الداخلي في النص السردي، يطرح من خلاله تساؤلات عن الانفلات أو التماشي مع فلسفة الحياة، فينشأ صراع في أنا الذات الواعية، قد يؤدي إلى انشطار في الشخصية، في محاولة منه للدفاع عن الوطن والبقاء فيه، بين الهرب من الأوضاع والسفر إلى باريس للحاق بعائلته.

مزجت الرواية بين الأبعاد النفسية والفلسفية والاجتماعية وكذا السياسية. وكلها تدور في فلك الزمن، وما يحدثه من تغيرات في الذات والحياة ؛ بحيث لا تخلو صفحة واحدة من استعمال كلمة زمن. "..لقد تقلص الزمن وصار قصيرا أمام الحياة، التي بعد أن كانت حلما لم تعد إلا مشروع موت مؤجل ينتظرنا في كل زاوية داخل المدينة".

كما تأتي هذه الحوارات الداخلية خاصة في موضع انهمار سلسلة الذكريات على ذهنه، محاولة للربط بينها وسد الثغرات، وإكمال الحلقة المفقودة من دائرة الأحداث، وإعطاء الأسباب والتفسيرات، حتى أن أغلب الذكريات هي مشاهد حزينة ومؤلمة، تكشف عن وضع مزر لبلد كان يسوده السلام. كما يقوم الحوار الداخلي بتحديد وجهة نظر الراوي / الشخصية خاصة، بعد مكوثه بالبيت والخوف من الخروج إلى الشارع: "ينتابني شيء من التردد ضد الكثير من الأشياء الغامضة. ماذا أفعل؟

هل سأبقى داخل هذا القفر الذي أسميه البيت؟ أم سأخرج؟

تمتلئ الرواية بثقل هواجس الأنا ومخاوف اللاشعور، بما أنها تسرد بصوت الراوي / الشخصية وبضمير أنا المتكلم، لذا نلحظ طغيان المونولوج الداخلي على كامل صفحات الرواية، خاصة في الفصل الثاني (الخطوة والأصوات)، لأنه بصدد نقل وقائع حاضرة إزاء وضع ما وشعوره اتجاه مواقف معينة. ويظهر هذا كله في وصفه لحالته بعد كل حركة أو استرجاع، مثل حواره مع صاحب دار النشر، الذي نصحه بعدم نشر الرواية في ظل الأوضاع الراهنة إلى أن تهدأ، نجد الراوي يصف أثر كلام "أحمد" صاحب دار النشر ووقعه عليه ".. شعرت بالكلمات تقف في حلقي كالأشواك، كنت معطوبا حتى الأعماق..كان سريع الغضب وكنت سريع العطب".

اكثر الروائي واسيني الأعرج في روايته "ذاكرة الماء" من استخدام تقنية "الاسترجاع"، والاسترجاع التكراري في تداعي الكوابيس على وعي الراوي / الشخصية، يعبر عن حالته النفسية المزرية بسبب الضياع والخوف من الموت الذي حرمه الموت، وجعله يعيش لحظات يقظة. تتهيأ له فيها مشاهد مرعبة، تنم عن نفسية متعبة، تسيطر علها حالات من الهواجس والأحلام المتكررة، تعطي مفاهيم جديدة كلما تكررت، وظيفتها إضافة جمالية وتكميلية في الوقت نفسه، وتفسيرية. "..آه؟ تذكرت المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عني، الساحة ملأى بالناس الذين يرتدون أقمصة بيضاء، فضفاضة، وعليها بقع الدم اليابسة، يلتفون ويصرخون مثل المجاذيب حول جسد ممزق، كانوا يرجمونه عن قرب بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسكاكين.. شظايا المخ واللحم، تلتصق بالقضبان الحديدية الصدئة، التي كانت في أيديهم. كنت أرى ذلك الرجل، أو بقاياه من شرفة الطابق الخامس، حيث كنت أقيم قبل أن انتقل نحو هذا البيت، الذي صار يشبه قبرا يسكن به رجل، يبدو أنه ما زال على قيد الحياة. كانت الجثة الممزقة تشبهني".

إضافة إلى تكرار مشاهد الموت، فإن مشاهد القهر الاجتماعي متواترة كثيرا، تمثل تركيبة مجتمع متباين، تختلف قيمه وإيديولوجيته. والغاية من توظيف هذه المشاهد هو تجسيد مدى مأساوية الوضع وتأثيرها على الحالة الذاتية.

تجليات المكان والمشهد الدرامي في ذاكرة الماء

وظف واسيني الأعرج عنصر المكان في "ذاكرة الماء" توظيفا دلاليا متميزا، يحمل أحاسيس الشخصيات، ويفسر أسباب الحدث، كما يعبر عن وجهة نظر فكرية أو إيديولوجية.

يتشكل فضاء الرواية من عدة أمكنة: المدينة، القرية، الجامعة، البيت، البحر، الشارع، المطعم، الساحات العمومية. وتتجلى المدينة أكثر كرؤية أو كتعبير عن رؤية. إن صورة المدينة في "ذاكرة المدينة"، جاءت على شكل لوحات كبيرة وصغيرة، وصفية لأماكن عديدة مبثوثة في ساحة النص، ومن مجموعها يمكن أن نشكل رسما توبوغرافيا لمدينة مشوهة محولة، صورة حولت الإحساس بالاطمئنان إلى الإحساس بالفناء، إلى صراع بين الحياة والموت، كل ركن فيها أو زاوية هو مصدر للخوف والتمزق النفسي، يقول الراوي "إذا خرجت وانحدرت باتجاه المدينة ستكون غوايات الشوارع قد قادتني نحو الموت".

إن وصف المدينة يرتبط ارتباطا وثيقا بوجهة نظر السارد، ويرتبط أيضا بالأحداث والشخصيات، كما أنه يرتبط بزمن القصة وباللغة، بحيث تعبر الكلمات: انسحب، المدينة الذكورية، وما إلى ذلك عن حالة استثنائية، غير عادية تثير الدهشة والانفعال لدى القارئ، مما يفتح له مجال التأويل والبحث عن ما لم يقله النص ؛ الأسباب، الدوافع. إنها رؤية استدعت من البطل التساؤل كالتالي: " هل يعقل أن تتنكر

المدينة لتربتها وذاكرتها، ودمها بسرعة ".
لأن المدينة في الحقيقة كما جاء على لسان الراوي ؛ هي لذيذة في الصباحات الأولى، عندما نتأمل ماراتها من مقهى " لابراس " المواجهة للجامعة، وننظر بدهشة المكتشف للمرة الأولى، هندسة بناياتها وزخرفات شرفاتها المذهلة، أو تخطيطات الموزاييك، والتماثيل العارية لملائكة ضائعين.

هذه هي صورة المدينة الحقيقية قبل أن تتحول إلى اللامعنى، لقد تحولت إلى مدينة مشوهة، شوهت رموزها وطقوسها بهمجية، باسم حملة تهذيب المدينة، التي شنتها البلدية دفاعا عن الدين والأخلاق. لقد تحولت كل معاني الحضارة والتمدن إلى أسباب الإنحلال والتفسخ، إنها حملة تدميرية ضد كل ما هو تاريخي جميل.

إن هذه اللوحات التصويرية للمدينة تشكل شبكة من العلاقات والرؤى بين مختلف عناصر الحكاية، لخلق فضاء يتآلف مع الأحداث والشخصيات، لأن وصف الأمكنة هنا تجاوز الخطوط الهندسية، وركز على الصفات الدلالية، حتى يتناسب ذلك مع الحالة السيكولوجية للبطل، وتتطابق مع وجهات نظره للأحداث، خدمة للموضوع الذي تثيره الرواية، الذي يتمثل في صراع الإيديولوجيات، الذي يرسم المسار الدلالي للنص ككل، يقول الراوي: " من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي، وبهذه السرعة، وسادة الأمر والنهي لا يعلمون؟ المدينة بدأت تزحف نحو الانقراض، ليحل محلها ريف بدون عقل، ولا تاريخ ولا ذاكرة، سوى الجفاف والرمل ".

إن هذا الحضور الإنساني في الفضاء المكاني عامل أساسي في مقروئية النص، ويعد أيضا عاملا معرفيا، يفتح رغبة القارئ في اكتشاف زاوية الرؤية. وبالتالي إدراك هذه الصفات وهذه الأبعاد الدلالية، يقول الراوي: " ها هي ذي المدينة التي تملأني حتى القلب، تستيقظ بشكل غريب مثل طفل صغير حلم كثير، عندما فتح عينيه وجد كل محيطه المفقود يقف عند رأسه ".

هذا الحضور القوي للفرد الإنسان، هو ما جعل القارئ لا يهتم بتوبوغرافيا الحدث فقط، إنما بوظائف المكان في علاقته بالشخصية، وبالموقف وبالزمن وبالقارئ، سواء أكان هذا القارئ ضمنيا أم حقيقيا. والفضاء في " ذاكرة الماء " عنصر فاعل في الحدث، وعنصر فاعل في في الحالة السيكولوجية للبطل، يضفي عليه حالة من البسيكوز، بوصفه بؤرة ينبع منها الحكي. أو على الأقل يسهم في رسم خطية الأحداث. وتتخذ جميع عناصر السرد في الحكي شكلها البنيوي في هذا النظام، النظام المكاني.

وتؤدي وظيفة التعريف بالأماكن ورصد تغيراتها دائما في مجال المقارنة والترهينات السردية مثل: الاسترجاع الذي يمتزج مع الوصف غالبا كحمام الوردة، وتمثال الموليما الذي كسر في طفولته، وعوض برسم تذكاري للشهداء بدعوى الوطنية، هو مشابه للراهن من خلال تماثيل المتاحف، التي اسقطت تحت ستار الدين والتدين وظيفته سد ثغرات، تركت عمدا للرجوع إليها فيما بعد.

وهناك وحدة المكان، فالمثقف يتحرك حذرا موشوما برعبه داخل مدينة الجزائر، من مسكنه المحاصر فيه إلى حيه إلى الجامعة، إلى الأماكن التي يتعامل معها، مثل إقامة الأصدقاء والمعارف، إلى أماكن اللقاء والمعيشة مثل المطعم المغربي، إلى الجزائر القديمة وبحرها، حيث قام بنزهة مع ابنته ريما والأصدقاء.

وهناك أيضا وحدة العمل، فالنص يلتم على ما يشبه رحلة الخلاص من قاع الجحيم، على أنها رحلة الوعي الشقي بالذات العامة، ذات الجزائر الجريحة. والرواية تتناص في نيتها الدرامية مع رواية جيمس جويس " عوليس "، التي تدور في ١٨ ساعة، وتغطي عوليس مدينة " دبلن " بأكملها، وتكاد " ذاكرة الماء " أن تتحرك على رقعة مدينة الجزائر بأكملها أيضا، ومثلما كانت عوليس معنية بوحدة العمل من خلال الحركة الحرة لبطلها، الذي تعلم في جامعة الحياة. فإن الرواية " ذاكرة الماء " تطواف غير حر لمثقف محاصر، ينتهي بالتنكر لاستكمال هذا التطواف للتعرف على روح المدينة، اندغاما ببحث الرواية الرئيسي عن ذات الجزائر، المهددة تحت سيف إرهاب الجماعات الإسلامية، التي تتلذ بالموت اليومي، بتعبير الراوي الذي مضى بالقصد إلى مبتغاه الأسلم والأفضل للجزائر.

إن هذا الحضور الإنساني في الفضاء المكاني عامل أساسي في مقروئية النص، ويعد أيضا عاملا معرفيا، يفتح رغبة القارئ في اكتشاف زاوية الرؤية.

يتضمن السرد في الرواية تقنية المشهد والوصف. يظهر في المشهد التركيز على المواقف الدرامية والحوارية المختارة، والمعروضة على خشبة المسرح، وقد تحولت هذه المواقف مع رواية تيار الوعي إلى نوع من العرض السكوني المباشر، يكشف عن ملامح الشخصيات وأحوالهم النفسية والخارجية، دون تدخل من المؤلف، بحيث تترك الشخصيات بحرية مطلقة.

تؤدي التفاصيل والجزئيات الصغيرة إلى تضخم المساحة النصية، فتكثر الأحداث، كما يزداد عدد الصفحات، ولو أنه من المستحيل تطابق المساحة النصية مع زمن الأحداث ؛ لأنه لا يمكن أن يحدث هذا في الواقع. كما أن كثرة الأصوات الحوارية تطرح وجهة نظر مختلفة ومتكاملة، تتضارب فيها الأفكار ويتجادل الأشخاص، وكل حسب موقفه وموقعه للوصول إلى الحقيقة، ما دام الاختلاف يولد الحقيقة.

يتداخل المشهد عند واسيني الأعرج بانقطاعات والتواءات ومجموعة من المفارقات ؛ من استرجاع واستباق وتعليق، وتحليل ساهم في تجزيء النص الروائي إلى مقاطع منفصلة، ولكنها تكمل بعضها بعضا، تدور كلها حول حكاية إطارية أو موقف، يريد الراوي التوصل إليه وتأكيده.

من خلال انتقاد مواقف شتى، تمس جميع المجالات، بعد أن كانت الحكاية الكبرى تخص الحرب الأهلية (قضية الإرهاب)، ويوميات الراوي /الشخصية في ظل هذه الأوضاع،بمدلولاتها المنتشرة في النص،إضافة إلى تسليط الضوء على خبايا الطبقة المثقفة وخبايا النظام وتجبر السلطة.

وضع واسيني خريطة لهذه المدينة، ينتقل من خلالها في الشوارع المفتوحة التي تعج بالحركة والاستمرارية في الحياة، قبل أن تتحول إلى إحساس بالانغلاق والموت، ومن الاستقرار إلى الذعر والخوف. وتعددت الأزمنة، تتسارع الأصوات فيها كلما خطا خطوة، وتستحضر مئات الأحداث في الأزمنة المختلفة، كلما استغرق في أناه الداخلي، يصمت الراوي ويتكلم الموت والدمار في مكانه، وكأنهما نابعان من حيطان كل زوايا هذه المدينة.

ولأن الراوي يرفض هذا المكان وتحوله فيتصارع معه، اذ نراه يصفه وصفا، يرتبط بوجهة نظره، مقارنا الماضي بالحاضر مصورا المدينة بين فترتين متناقضتين ؛ المدينة في فترة ما قبل الأزمة والمدينة بعدها، فيخلق بذلك لوحتين متقابلتين

متناقضتين لوجه واحد، فتنطبع صورتها في ذهن القارئ، وكأن هذا القارئ يعيش داخلها، ويعرف كل زاوية من زواياها، كتقابل زمن الاستقرار وزمن المحنة. فضاع بذلك الشارع بين زمنين مختلفين، كما دخل المجتمع بين قيم ضائعة، صارت فيها الشخصيات تائهة وسط مفاهيم مختلفة باختلاف الزمن، فصار بذلك الشارع مسرحا للصراع الإيديولوجي، وصفه الراوي بالتطرف الديني وطابوهات الصحوة الإسلامية.

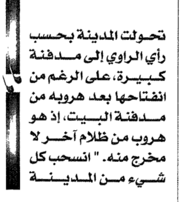
تحولت المدينة بحسب رأي الراوي إلى مدفنة كبيرة، على الرغم من انفتاحها بعد هروبه من مدفنة البيت، إذ هو هروب من ظلام آخر لا مخرج منه. " انسحب كل شيء من المدينة، الشوارع الزاهية، الأغاني، الألوان، الأليسة، الصبيات، صارت المدينة فجأة ذكورية وبدون معنى داخلي ".

تحولت المدينة إلى لوحة مشوهة ومملوءة بآثار الرماد، التي تتحدث بلسانها عن حصول اشتباكات عنيفة، شوهت كل معالمها وقيمها بحجة تهذيب المدينة، وأسلمتها من طرف رئيس البلدية، وهدمت كل معالم الحضارة والتمدن لتعوض ببقايا حطام.

تمثل باريس الهروب من الخوف والموت نحو الأحلام والضياع، كما تعتبر فضاء نصيا استرجاعيا، يمر عبر لاوعي الراوي، كلما أحس بالغربة والوحدة والحنين إلى زوجته وأسرته، لأنه هو الصوت المهيمن في عملية السرد والوصف، الذي يحمل بين طياته إشارات تحيل على دلائل فضائية تمثل مدينة باريس، التي ترمز للحياة والنجاة، كما تحيل دلائلها على الخوف والاغتراب. تموت فيها الذاكرة ؛ الماضي والحاضر المرتبطة بمدينة الجزائر العاصمة، فيصبح بذلك التلاؤم مع طبيعتها أمراً صعباً على الراوي تحمله.

تنتشر دلائل المدينة الثانية (باريس) المقابلة لمدينة الجزائر عبر الوصف الخارجي والداخلي، يكشف عن دواخل الراوي ونفسيته المرهقة من الذاكرة والحاضر الواقعي، والفاقدة للأمل وتذوق الجمال، تضفي عليها نشاطا وحيوية ".. تبدو لي باريس من وراء الزجاج المندى بأنفاسنا الشتوية من خلال هذه البناية الشاهقة. مدينة تنسحب داخل جمال كئيب وداخل قداس جنائزي محاط بالنجوم".

يصور الراوي في استرجاعاته لهذه المدينة مقارنتها بالبشاعة، التي وصلت إليها مدينته الجزائر والتشوه الذي أصابها، فجعلته يشعر وكأنه في إطلالة على الحلم، ونسيان الواقع فتمثل بذلك الجمال والراحة النفسية "..ليالي باريس باردة لكنها جميلة".



المدينة الساحرة الضائع داخلها مئات الناس المغتربين، الذين هربوا من بلاد الظلمة والموت، ليضيعوا في متاهات التشرد والضياع، يسيطر على مصيرهم التنقل من مسكن لآخر، يقتلهم الحنين إلى بلادهم، وفي نفس الوقت نسوها مع كؤوس النبيذ ونسوا الخوف والموت، ليسقطوا في هوة الخوف من الموت جوعا أو تشردا.

تمثل الذاكرة شاسعا كشساعة البحر، لكن الأول فضاء مغلق على أحزان غير منتهية، والثاني مفتوح على أحلام مستقبلية حياتية. فهو التناقض بين المغلق والمفتوح المعبر عن حالة الهذيان، التي تصيب الراوي عندما يتملكه الحزن، فيرى الأمكنة من منظار حالته النفسية ويسقطه عليها. يلجأ إلى هذين الفضائيين كلما أحس بالغربة والخوف، فكلاهما يمثلان مكانا تدفن فيه أسراره، فيفرغ الذاكرة الحزينة المسروقة، والتي يقصد بها المدينة والناس، وكل ما تشتمل عليه في البحر الذي يمثل الحياة.

ترتكز هذه الرواية تقريبا على فضائين مهيمنين، هما فضاء الذاكرة التي تمثل قراءة حميمية للماضي في ظل الحاضر، يعني امتزاج الزمن الماضي في الحاضر، ليشكلا بنية زمنية مذبذبة من خلال المشاهد الاسترجاعية المشتتة في فضاءات الذاكرة، وانتقاء الأحداث التي يطرحها والمناسبة لأفكاره المراد التعبير عنها. " شارفت الدنيا على الصباح، ولا أدري سبب هذه الرغبة المجنونة للقراءة، للغودة إلى هذه الحفرة المظلمة التي اسمها الذاكرة ".

يساعد البحر على نسيان الماضي والذاكرة المثقلة بالرماد والموت. " أمام البحر يجد الإنسان شهية خاصة للكلام..حاولنا أن ننسى الموت للحظة، وفي كل كلمة وفي كل قطرة موجة ".

التماهي السيري ويوميات محنة الجنون العاري

لا يفارق السرد في رواية " ذاكرة الماء " لعبة التماهي السيري، ويوميات جيل محنة الجنون العاري، وكأن الراوي يقوم بتخييل السيرة المتماهية مع سيرة الكاتب واسيني، ومذكرات جيل التسعينات في الجزائر، جيل محنة الجنون العاري. يتساوق السرد مع الميثاق السيري واليومي لحياة الأعرج في تركيب الأسرة، وانحدارها الريفي والاجتماعي، وسمات تكوينه وتربيته الثقافية وتعليمه، وإقامته أو انتقاله إلى الأماكن، التي تعلم أو عاش أو علم فيها، وثمة دلالات كثيرة من النص تتماهى مع بطل الرواية المثقف والروائي والأستاذ الجامعي، فيما يخص الفجيعة التي آلت إليها الجزائر. بل الشجن الذاتي حول المجازر الجماعية، التي ترتكب في جزائر التسعينات، وإرهاب الجماعات الإسلامية في أطروحة الرواية، تعاد صياغته صراحة أو إيماء في مسار سرد الخطاب الروائي.

لا يختلف وصف السجن الاختياري في منزل الكاتب واسيني، مما يفضي إلى امتناع الحياة لديه، والدخول في سبات الموت اليومي، خوفا من القتل المنتشر من صور العذاب الهستيري، الناجمة عن الإرهاب في روع البطل المثقف والروائي والجامعي أيضا.

نتأمل في هذا السرد المتشظي، الذي يحشد فيه انكسار اللغة إلى شظايا الواقع، في تخييل روائي قائم بالدرجة الأولى على التغريب، بما هو كسر للإيهام من جهة، واستغراق في الكتابة الواعية بذاتها من جهة أخرى. وهذه أبرز سيمات روائية النص، فليس الترجيع السيري في السرد مهما ما لم يندرج في تشظية السرد، مكونا من مكونات المنظور السردي.

يمكن عد رواية " ذاكرة الماء " سيرة ذاتية روائية متخيلة، تسرد بواسطة ضمير المتكلم، الذي يحيل على راو داخل حكائي متماثل حكائي، يقوم دور الشخصية الرئيسية. تتكون هذه الرواية من أطراف ثلاثة تساهم بشكل كبير في إخراجها على الطريقة، التي وردت عليها. بما أنها سيرة ذاتية يكون فيها الراوي متماثلا مع المؤلف والشخصية نفسها، مما يزيد في الإحالة على واقعية الرواية، خاصة وأن حياة " محمد الوسيني " الراوي الشخصية، تتطابق إلى حد كبير مع حياة المؤلف " واسيني الأعرج "، خاصة، وأن واسيني الكاتب، صرح في بداية الرواية على أنها حقيقية واقعية، من خلال تحديد الفترة الزمنية والوقائع، التي حدثت فيها، مما أدخل القارئ في حالة من الإرتباك والريب، بين الصدق والحقيقة والخيال، ومما زاد الأمر تعقيدا هو ورود النص الروائي بضمير



المتكلم، الذي يحيل على المؤلف والشخصية المحورية،حتى أضحى هذا النص متكونا من ثنائيات ومن المتناقضات والمقابلات.

يمكن اعتبارها سيرة ذاتية بالاعتماد على التداعي الحر لدرجة، تبدو فيها جليا الأحداث مفككة وغير مترابطة، مترامية الأطراف في كل الاتجاهات، يصعب جمعها وإعادة تركيبها لبناء هرم، لا تتوفر فيه عقدة واضحة، وإنما عقدته تظهر من خلال تلك الالتواءات، والغموض الحاصل في الفصل بين الأحداث. وكأن واسيني الأعرج يحاول التهديم وليس البناء.

ولعل مما يزيد في إرباك القارئ، هو تصريح المؤلف بأن الرواية سرد ليومياته، التي تحيل على أنا الجمع، لأنها يوميات يعيشها كل مثقف جزائري في تلك الفترة، من نزوع لطمس الشخصية المثقفة، وإجبارها على الموت البطيء بهدف قتل روح الإبداع. إن الراوي /الشخصية هو أستاذ جامعي مثقف، له علاقة بالجامعة والمجتمع والأسرة المتكونة؛ من زوجته مريم وابنته ريما وابنه ياسين.

تعتمد رواية " ذاكرة الماء " بالأساس على استرجاعية تساعد في إضاءة جوانب مظلمة من شخصية الراوي، لأن هذه الرواية ترتكز على هيمنة الصوت الواحد، وهو صوت الراوي، ثم ترتب أصوات الشخصيات الأخرى بحسب فاعليتها ودورها، الذي تقوم به في النص السردي، ومدى علاقتها المباشرة بالشخصية الرئيسية، على الرغم من أغلبها يصب في دائرة الشخصية المثقفة، التي اتخذها المؤلف موضوعا لروايته، فاتخذت حيزا كبيرا من النص السردي، حتى أصبح نص الشخصية المثقفة في ظل الظروف المأساوية في فترة زمنية معينة.

تتابع المقاطع الروائية قصاصات من الجرائد، تدل على واقعية الأحداث، يتمثل بعضها في مقتل المفكر " بوخبزة " على نفس منوال الرجل الذي أتاه بحجة العمل ثم قتله، لذلك خاف " محمد الوسيني " على نفسه وعائلته، فقام بالرحيل من ذلك الحي، لأنه أصبح مهجعا للقتلة على حد تعبيره.

حاول الراوي / الشخصية ربط حياته الشخصية بالأوضاع المحيطة المزرية، التي عاشتها الجزائر آنذاك، يمكن اعتباره تكميليا وظيفته ملء الفجوات، التي تركت عمدا إلى حين، وإضاءة بعض جوانب شخصية " مريم " وعلاقتها بالمحكي الإطار، نظرا لتعلق الراوي / الشخصية بها من خلال وصف المعاناة، ومن خلال انفصالها (سفر مريم إلى فرنسا خوفا على أولادها).

يرتبط الراوي بالزمن الحاضر الى حيل على زمن المحنة والموت، الذي يطارده، كما يتملكه الماضي باعتباره شخصية محورية، ليعود بالذاكرة المثقلة بالمآسي والفواجع إلى الوراء، بحيث يتداخل الزمانان على وعي الراوي، فيتشعب السرد وتتعدد القصص بتعدد الشخصيات. وتختلط الأصوات لكن الصوت المهيمن، يبقى صوت الراوي، الذي ينطلق في سرده من سيرته الذاتية، وسرد قصة حياته كإحالة إلى السيرة الجماعية. اعتمادا على استعادة الأحداث في الذاكرة عبر فترتين زمنيتين متشابهتين من تاريخ الجزائر هما: زمن حرب التحرير، حيث يسرد قصة طفولته وماضيه البعيد، وزمن الحرب الأهلية في التسعينات كامتداد لأحداث الخامس من أكتوبر ١٩٨٨، وماضيه القريب الممتد للحاضر والمستقبل، فتعتبر سيرته جزءا من سيرة جماعية كبرى، ينطلق في سردها من الذاكرة، التي يستخرج منها مخزوناتها عبر أسلوب التقطيع.

تشعر الذات الروائية بانسجامها داخل هذا الزمن، وضياعها في ظل الواقع المزري، إذ لم تعد قادرة على مواجهة أتعاب الحياة بمتناقضاتها؛ فتشعر بعدميتها أمام الزمن لأنه تغير، وتغيرت معه المدينة والناس، لذلك يخلق لديها بعض محاولات التمرد على الأوضاع السائدة، والتحدي للمحافظة على حياتها من أجل الآخرين، مما يولد لديها انشطارا أو انفصاما في الشخصية، يجعلها تتهيأ أشياء غير موجودة. ".. شعرت برغبة كبيرة كبيرة للصراخ، كنت متعبا، ولكن لا يعقل أن يكون كل ما رأيته هو مجرد حالة مجنونة. لا. مستحيل. هل بدأت أتضاءل مثل الشمعة؟.. رن التلفون مرة، مرتين، لم أرد، قلت ربما مجرد هذيان ".

تتخلل الرواية مشاهد سخط الراوي وانتقاده لواقعه السياسي والاجتماعي، محاولا بذلك تعرية مفاسد بعض المسؤولين، الذين يختفون وراء قناع إصلاح الفساد تحت حجة الدين. كما اختار واسيني شخصياته من المجتمع والمحيط، محاولة منه لكشف خبايا المجتمع والسلطة، وانتقاد الوضع السائد بصوت الشخصية المثقفة، التي لا يختلف حاضرها كثيرا عن ماضيها. فهي عاشت ولا زالت تعيش القهر، " المثقف في هذه البلاد، بهدلوه، جرموه، عزلوه، قتلوه، واليوم يجهزون عليه. هو أضعف حلقة في عملية التدمير هذه. يقتل ويذبح مثل الخروف، ولا يمتلك وسيلة واحدة للدفاع عن نفسه ".

تبدو أغلبية الشخصيات مأزومة ومتوترة، نظرا للوضع المزري الذي طغى على على حياتهم، والزمن الذي قيدهم؛ حيث نجدهم يعودون إلى الماضي لبعث أمجاده، والبحث فيه عن لحظات سعادة، تضيء شمعة دربهم. لذلك نلمس السلبية التي يحاولون من خلالها الهروب من الواقع المعيش، مع بعض الإيجابيات، وهذا يدل على تجريبية رواية واسيني الأعرج وحداثة كتابتها. خاصة من خلال تشظية السرد، وتداخل الأزمنة وتشابك القصص، بحيث تجعلنا نتوه بين تعرجات الذهاب والإياب، لدرجة نتوهم فيها أن الماضي هو الحاضر، وأن شخصية يوسف تنتمي إلى الزمن الحاضر، لأنها عاشت مع الراوي طيلة سرده، يقدمها بصيغة الحاضر. لذلك لا يمكن التفريق بين ماضيها وحاضرها.

تهيمن على الرواية شخصية المثقف، التي يحلل فيها الراوي موضوعا يتعلق به وبعلاقته بالقيم الاجتماعية والسياسية، والمعاناة التي يعيشها المثقف بسبب التهميش الحاصل من طرف السلطة والنظام، وبالتالي يعيش حياته على وقع زمن المسيطر الظالم الذي يتحكم به. وبالتالي تحولت شخصية المثقف إلى المحور الأساسي الذي لعب الراوي على أوتار موضوع سرده، حيث يشكل التعبير عن الذات باعتبارها سيرة ذاتية.

ولأن اللغة هي تعبير كل شخص عن أفكاره تحدد شخصيته واتجاهه، فإن المؤلف يستخدم لغة المثقف ولغة الإرهابي، ومنه يتبين الصراع القائم بين زمن المثقف وبين زمن الإرهابي. هذا الزمن الذي أصبح فيه المثقف الواعي لا يهرب من الواقع بل يتحداه؛ شيوعيا متطرفا أو مرتدا عن الدين مصيره الموت. " مادا رش مليح. كان صحفيا شيوعيا، شتم المؤمنين في كتاباته ".

هي إذن لغة الإرهابي المغلقة في دائرة الجهل بالأمور الحياتية الدينية، تشبه إلى حد كبير لغة السلطة القائمة على عكس لغة المثقف محط السلام وعدم الاستسلام أمام تيار الظلم. صور الراوي واقعه في العشرية الأخيرة، ومكانته التي سلبت منه بعدما، كان أساس تطور القيم الاجتماعية وازدهارها أصبح - بحسب تفكيرهم - سبب تدميرها لذلك نراهم يخاطبونه بلغة التهديد والوعيد في كل مكان. " أيها الشيوعيون ستذبحون حتى ولو تشبثتم بأستار الكعبة، قل إن الإرهاب من أمر ربي".

لكن الراوي باعتباره نموذجا للمثقف، لم يستعمل إلا لغة التحدي والدفاع عن الوطن ولو بالفم، لأنه لا حيلة له سوى الكتابة في ظل إسكات اللغة وطمس معالمها. حتى أن السلطة كانت تسير في مشاريعها ضد التيار، الذي يسبح فيه المثقف من خلال

مصادرتها، لكل أنواع الكتب التحريضية، اعتبرتها كتبا شيوعية تمس الدين والدولة، من بينها رواية الراوي التي اعتبرت من الكتب الخطيرة في ظل الموت، لأنها تعالج المشكلات الاجتماعية، إضافة إلى المشكلات السياسية والأمنية، فبعدما كان الرقيب في الأنا الآخر انتقل ليسكن أنا الذات.

من خلال نزعة النص السردي الواقعية، يتبين لنا أن الزمن المتحدث عنه، والأحداث التي دارت تقع على حيزين: يقع الأول في الثمانينات والثاني في التسعينات، وبين هذين الحيزين لم تتغير حالة المثقف بالرغم من أن أسلوب القمع الممارس عليها قد تغير. فلم يبق منها إلا الشعارت والخطابات " أنا أخفقت مع نفسي، كل شيء ينهار حتى أبسط الخطابات نشك فيها، مراجعنا انكسرت ماذا بقي من الاشتراكية، العروبة؟ الثورة؟ المستقبل؟ السعادة؟ الوطنية؟ ".

يوضح الراوي إيديولوجيته المتناقضة مع الإيديولوجية السائدة في المجتمع، والتي تسيطر عليها السلطة تحت قضية عامة، هي الفساد السياسي والتلاعب بورقة الدين، وتحاول ترجيح الكفة، فتتشابك الإيديولوجيات وتمتزج ثلاثيتها عبر تناوب سردي يتعدد باختلاف زاوية النظر، وسيطرة الراوي السردي أولها إيديولوجية الراوي، ثانيها إيديولوجية الإرهابيين، ثالثها إيديولوجية السلطة اتجاه المجتمع والشعب.

والمفهوم من لغة الراوي وخطابه، و هيمنة إيديولوجية إسلامية في فترة العشرية الأخيرة. يختفي النظام فيها تحت غطاء الدين في قيامه بممارساته وخير مثال لى ذلك، هو رئيس البلدية ومهمته أسلمته المدينة بقناع الهمجية القديمة في عصر الديمقراطية وفرض السيطرة. حيث نجده قد زاوج في خطابه بين الدين والدنيا، وبالتالي انزاحت الإيديولوجية عن مفهومها المعتاد، هو تبني بعض بقاياها المندثرة فوق بنود القوانين. " أنا رئيس البلدية ونخرجك الوقت اللي نبغي ".

يؤكد الراوي على عنصر المشابهة بين الاستعمار الفرنسي للجزائر واستعمار الإرهاب، هو إذن إرهاب بالماضي وإرهاب بالحاضر، مع اختلاف الأهداف والنتائج والأساليب، ولكن المفهوم واحد؛ فقديما كانت الخطابات الوطنية هي اللعبة الراسخة التي لعبوها، لكنها تغيرت في الزمن الحاضر إلى خطابات دينية، ومحاولة نشرها حتى وإن كانت الوسيلة، هي الكتابة على على حيطان المدينة وعلى مؤخرات تاكسيات الأجرة. " يا بنتي الاستعمار استعمار فقد أرجعوا البلاد قرونا إلى الوراء ومنعوها من تدبير شؤونها، تقاتلوا على بحرها وبرها ليس حبا فيها، ولكن حبا في مالها، فقد كانت بلاد الجزائر ممتلئة ".

تتضمن الرواية قضايا اجتماعية وسياسية وتاريخية ودينية، تتقاطع مع تقنيات سردية مشكلة بنية سردية مشتتة، يصعب تحديد كل قضية على حدة، وهذا راجع للرؤية التجريبية التي اعتمدها المؤلف في كتابة روايته، المستمدة من الرواية الجديدة، التي ظهرت بفرنسا، والتي تحاول كسر التقاليد السردية، واستعمال كم هائل من المفارقات الزمنية المتداخلة مع الزمن التاريخي، والمدعمة لوجوده خاصة من خلال مخزون الذاكرة.

حول واسيني الأعرج رواية النص إلى مبنى درامي، شأن المسرحية التي تحافظ على وحدات تحقق المحاكاة، هناك وحدة الزمان، إذ تدور الرواية في زمن محدد، هو يوم واحد من حياة مثقف جزائري، داخل جحيم الحياة اليومية الوالغة في الإرهاب، والقتل المجاني على أيدي أعداء الجزائر والحياة.

وما دامت الجزائر غارقة في المياه والدماء الغزيرة من سيف الإرهاب، وكان القسم الأول " الوردة والسيف " باباً لذاكرة مغسولة بدم الجزائر المراق، فإن رحلة الخلاص من جحيم الحياة اليومية في جنبات المدينة، تصير إلى رصد مرعب لهذه الذات التي تتناهبها رؤى الفجيعة الكابوسية؛ من الخوف والقلق والحذر والرعب والتنكر إلى الاختناق بصور القتل. "..ثم فجأة بدأت أسخر من نفسي، وأتمرغ في داخلي، وأقهقه مثلهم من تفخيماتي التي لا معنى لها، فقد قتلت نفسي وأنا حي؟ ".

يتعزز النزوع الدرامي في " ذاكرة الماء " بمظاهر شديدة الدلالة على مأساوية الحياة في الجزائر وفجائعيتها، وكأن الرواية بتلاوينها الدرامية المختلفة مرثية للجزائر، ومصائرها القيمية الحقة في رحلة الموت المنتشر، وقد بدأت الرواية بما يشبه التقديم في المآسي الإغريقية " البرولوج " في نبوءة العرافة حول ما سيكون وما كان. "..وها هو الزمن الميت يعود ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات، التي أركبها مجبرا، والحديد الذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ ".

ثم تتوالى عمليات اندغام الذات الفردية المطاردة في فجائعية الذات العامة، الجزائر المحاصرة بالإرهاب وتواطؤ النظام مع القتلة آنذاك، وفي الصمت وما يشبهه، مما تتفنن الرواية في هجائه، ويتبدى تصوير الفجائعية في أساليب متعددة، أذكر منها الحنين المقيم إلى صورة الجزائر الحضارية، داخل نسيج الرواية كله. ".. أنا أخفقت مع نفسي، كل شيء ينهار، حتى أبسط الخطابات صرنا نشكك فيها، مراجعنا انكسرت، ضخمناها حتى صدقنا أنها كل شيء في هذه الدنيا، وها هي الدنيا تضحك علينا، ماذا بقي من الاشتراكية؟ من العروبة؟ من المستقبل؟ من السعادة؟ الوطنية؟ ".

شعرنة الذاكرة.. شعرية الرواية وانتفاضة الألوان

تقترن الكتابة الروائية الجديدة بجمالية اللغة، في محاولة للانزياح عن اللغة الروائية العادية، إلى معانقة لغة الشعر، وكسر الحواجز الفاصلة بين جنس الرواية والشعر، فيلتحمان مكونين نصا تكمن جماليته في غموضه، كما تتداخل الأزمنة وتتماهى نحو إنشاء بنية تعزى جماليتها إلى اقترانها بالهذيان والوعي، بالحاضر والماضي، بالواقع والتاريخ.

يكشف الزمن في " ذاكرة الماء " عن شعرية المجاز والتلميح دون التصريح، تتهاوى اللغة بين هذا وذاك، وبين دال ومدلول،فينبجس المعنى بانتظار قارئ نحرير، يستطيع فك الرموز، وتفكيك البنى السردية والإمساك بمساراتها.

هي لغة شاعر انكوى بنار الخوف والمأساة، يعبر بها عن لحظات هاربة من دفاتر النسيان، من خلال توالد اللحظات، بين لحظة مضت وأخرى أزفت، تعيد الزمن الأولي بمفهوم مغاير حسب الوضعيات.

كما يسرد قصص شخصيات ورقية، يمكن تجسيدها على أرض الواقع، إضافة إلى متعاليات شعرية، نابعة من صميم قلب متألم، لتغير معالم مدينته، ووجوه أصدقائه وأقربائه. فيتداخل بذلك النص السردي بالشعري، لينتج تشنجا ونشيجا حارا، ومحطات فاصلة يتوقف عندها القارئ يلتقط أنفاسه، استعداداً لمغامرة جديدة في القراءة، من أجل اكتشاف أسرار الكتابة وبكارة اللغة. ".. أكتب لي أي شيء تراه جميلا، أريد إحساسك في الكتابة، وليس واجباتك..أكتب أو ليست الكتابة مغامرة داخل الحقيقة والوهم وضد كل المستحيلات ".

تطفو الدلائل الاستعارية والعبارات المجازية على صور شعرية، تكاد تلغي

سـيـرورة الأحـداث، وتنفـتـح على نظام سردي متذبذب، وعلى خطاب قاتم يحيل على زمن الموت والمحنة، عـبـر مـونولوج داخلي كإشارات شعرية، وتساؤلات جوانية حـول المعـقـول واللامـعـقـول، والواقـعي والمتخيل اللذين يشكلان نسيجا ملتحما، يزيد في جمالية المحكي ككلية مبنية. كما ينسج كلمات تسبح في فضاء النص لتعانق الشعر في زمن مسكون بالموت والهواجس، بدايته الصفر، وتسافر نهايته المحتملة إلى ما لا نهاية نحو معادلة ذات مجاهيل. كل هذا بافتتاح زمن سردي على زمن شـعـري وأزمة أخرى متعددة. "... أحيانا أنا نفسي لا أفـهـم. شيء مـا يشـدني إلى هـذه القسـاوة، ربما كانت صـادية مـخـفـيـة في الأعـمـاق، ربما كانت الرغـبـة في الكتـابة، أعني البحث عن تجربة دونكيشوتية أكثر منها تجربة واعية".

تبرز براعة واسيني الأعرج في إنتاج شعرية تتلبس بالخطاب السردي، يتحول فـيـهـا الزمن إلى مـعـادلة بين الماضي والحـاضـر، والموت والحـيـاة، عـبـر زمن حلزوني بالتـواءات ومماحكات لغـوية، يتمازج فيها عالماً الواقع والخيال، والسرد والحوار والوصف، فـيـقـتـرن بذلك الزمن بالصـمـت المـمـيـت، وبانسـيـاب الذاكـرة فتصبح رجراجة كالماء تستغرق زمن جيل بأكمله قابل للانقراض بسرعة مذهلة "... وهل للماء ذاكرة؟ هو ذاكرتي أو بعض منها ذاكـرة جـيـلي، الذي ينقـرض الآن داخل البـشـاعـة والسـرعـة المذهلة والصـمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتيقن أنه لا بديل عن النور سـوى النور في زمن قـاتم، نزلت ظلمـتـه على الصـدور، لتـسـتـأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون".

يلجأ الروائي واسيني الأعرج كثيرا إلى التصويرات الإيحائية والرمزية الشعرية، أضافت إلى النص بعدا شـعريا مـتـعـاليـا، ينزاح نحو لغـة يومـيـة عـادية، تشـيـر إلى إيحـاءات واقـعـيـة، تسـاعـد على تصـوير الواقع المزري الذي فرض نفسه على وعي الراوي، لم يجد له مخرجا في التغيير، لذا جاءت صور المستقبل تقترن بصور القتامة والتشـاؤم، باعـتـبـاره من كـتـاب الرواية الجـديدة ورواية تيـار الوعي، الذين يرون العالم بمنظار خاص، يحاولون من خلاله تحليل وضع ما وطرح موقـفـهـم إزاءه، عن طريق تقنيات جديدة، أو بالأحرى بأسلوب جديد ومحاولة التغيير، ولو أنهم يتنبأون بمسـتـقـبـل تزداد فـيـه الأوضـاع سـوءا. "... سيـأتي زمن لا يعرف الواحد فينا صاحبه وأخاه ومدينته وقريتـه، وربما بلاده، الكل خائف من الكل".

تبرز براعة واسيني الأعـرج في إنتـاج شـعـرية تتلبس بالخطاب السـردي، يتحـول فـيـهـا الزمن إلى مـعـادلة بين الماضي والحـاضـر، والموت والحـيـاة

وضمن معالجة قضية المثقف المهمش، حيث يرتكز الوصف أسـاسـا على المـمـيـزات النفـسية للشخصيات، والتي تبين الحالة الواقعية وتأثيرها عليها، حتى تكاد الحركة الكثـيـرة أن تغطي وظيـفـة الوصـف، وهي التفسير وتجسيد الحس المأساوي للوضع. "... يوسف رجل بطيـبـة نادرة وجنون استثنائي، يمشي بسرعة، يقرأ بسرعة، يأكل بسرعة، ويتأمل بعمق وجنون، وكلما حزن واختلطت عليه الأمور، يقول بشكل حاد، مبرزا عن عيون تختلط فجأة ألوانها - يا بورب هذه البلاد لم تتغير عادة واحدة من ممارساتها. الذي يشغلني فيها ليست الاغتيالات، فأنا أعرف أنه يتم ترتيبها بشكل متقن، ومن طرف جماعة يعرفوننا جيدا، ويملكون كل التفاصيل والمعلومات عنا".

إن وضع اللون مـثـله مـثل اللغـة، يكون عـادة نتيجة لتصـور قبلي، ممـا يوحي بأن تعـدد ألوان غـلاف رواية "ذاكـرة المـاء" مسـتـوحى من أفكار قبلية جسدتها رؤية الكاتب على مستوى اللون، الغاية منها بث رسالة معينة إلى القارئ.

إن للألوان علامة خاصة ومعبرة، تميزها عن بعضها البعض، وهذا ما يجعل قراءتها تتعدد وتتباين. كتب العنوان الكبير بالأزرق، وهو المعروف بتعبيره عن سمو الأخلاق في لغـة الألوان، والعنوان بهـذا اللون يشـتـغـل اشتغالا دلاليا إيحائيا، إنه لون البحر، لون الماء وزرقة السماء. إنه البحر الذي يحتل حيزا كبيرا في فضاء الرواية، إنه صديق مخلص للبطل ويرتبط ارتباطا وثيقا، إنه فضـاء للتأمل إنه الملجأ والمنفى. وتتطابق هذه الدلالات الإيحائية مع النص.

كتب العنوان الهـامـشي باللون الأحـمـر، الذي حيل على الصراع الدموي، مما يوحي إلى أن الأحـداث، التي تصورها الرواية من المتوقع أن تكون دموية. فالعديد من المواقف قد غلبت عليها وتحكمت فيها لغة الدم، مما يجعل المأساة عميقة والفاجعة أليمة. وقد كـان اسم الكاتب باللون الأحـمـر في أعلى الغـلاف، مما يجـعـله عنصـرا من عناصـر هذا الصـراع، إنه قد عـاش هذه الحرب الدموية على أرض الواقع في جو نفسي متأزم.

أما اللون الثالث الذي تضمنه الغلاف، فـهـو اللون الأبيض الذي يشكل مـسـاحـة كبيرة من الغلاف، بحيث كان القاعدة التي كـتـب فـوقـهـا العنوان واسم الكاتب، مما يوحي بأن الأمل أكبر أن تغتاله رصـاصـة طائشة، إنه البياض الذي يدعو إلى الأمل والسلام والأمن والاستقرار.

إذن تـصـــور هـذه الرواية الواقع والتاريخ بطريقة شاعرية مغرية، تتماهى مع الخيال وتحلق عبره نحو عالم مغاير، تكون أزمنته متداخلة، لأنها تعتمد على الذاكرة المزدحمة ووعي الشخصية وتغير أحوالها، باعـتـبـار هـذا الحـاضـر امتدادا للماضي والمجسد في بعض القصاصات، التي أصبحت رائحتها تثير الحساسية، ولكنهـا تمثل التـاريخ والواقع، الماضي والحاضر بالنسبة للراوي / الشخصية، حتى أنه أصبح لا يستطيع الاستغناء عنها، لأنه يعتبرها ذاكرة مجروحة لصيقة به إلى أن تتغير الأوضاع. "... لقد صرت عاجزا عن لمس كل هذه الـتـفـــاصــيـل وهـذه القـصـاصـات، التي مـرضـتني وزادت من حساسيتي، صارت كالموت، حفرة مظلمة بدون قـاع لا أنا تخلصت منها وعـفـتـهـا نهـائـيـا، ولا هي تخلصت مني فـتـحـتـرق وتتبعثر الفراغات، لا هي عاشت بدوني ولا أنا استطعت أن أسلم فيها".

وهكذا تبرز في الرواية صـور الانتقـاد اللاذع والتهكم والدعابة المريرة من مبنى هذه الفـجـائعـيـة، لدى تشريحـه للسلطة وللجماعات الإسلامية، وللتاريخ السياسي القـريب والبـعـيد. توغل "ذاكـرة المـاء" في اشتغالها السـردي ما بعد الحداثي نموذجا لرواية النص، ولا سيما سعي مؤلفها على انتظامها في الكتابة الواعية بذاتها، وهي تتـخـلق في نوعـهــا الخــاص، وتوائم بين مستويات سردية ولغوية متعددة، تعبيرا عن فجائعية الذات الوطنية في الجزائر.

* كاتب وناقد من الجزائر

المصدر:
(١) - واسـيـني الأعــرج: ذاكــرة المـاء، منشورات الفضاء الحر، الجزائر

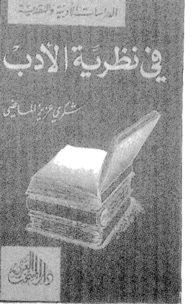


نظرية الأدب
في كتاب لشكري ماضي

د. إبراهيم خليل *

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر صدرت الطبعة الثانية من الكتاب القيم " في نظرية الأدب " للدكتور شكري عزيز ماضي أستاذ الأدب والنقد في جامعة آل البيت. والكتاب الذي كانت قد ظهرت الطبعة الأولى منه عن دار المنتخب العربي في بيروت سنة ١٩٩٣ كتاب ضخم يقع في نحو ٣٠٠ صفحة من القطع الكبير موزعة في مقدمة وستة عشر فصلا، ومسرد بالمصطلحات الواردة فيه، فضلا عن ثبت بالمصادر والمراجع العربية والمترجمة.

ولا بد من التنويه، ابتداءً، إلى ندرة الكتب العربية التي تبحث في هذا الموضوع على أهميته، فباستثناء الكتاب القيم الموسوم بعنوان مقدمة في نظرية الأدب لعبد المنعم تليمة (١٩٧٦) وكتاب فن الأدب لسهير قلماوي (١٩٥٣) وكتاب محمد مندور الأدب وفنونه، وكتاب عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه وكتاب فن الشعر لإحسان عباس (١٩٥٤) وكتاب نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن.. لرشاد رشدي (١٩٧٥) وكتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض (١٩٩٨) وكتاب مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية لرشيد يحياوي (١٩٩٤) من المغرب، وكتاب مساهمة في نظرية الأدب ليوسف سامي اليوسف، نقول: باستثناء هذه الكتب الأصيلة، لا يجد الباحث في المكتبة العربية سوى فصول متناثرة في كتب، أو



مؤلفات، تمت ترجمتها عن الإنجليزية، أو الفرنسية، ومنها كتاب نظرية الدراما لبيتر زوندي (١٩٧٧) والنظرية الأدبية المعاصرة لرامان سلدن، الذي ترجمه جابر عصفور (١٩٩٦) ونظرية الرواية لجون هالبورن الذي ترجمه محيي الدين صبحي (١٩٨١) ونظرية الأدب لرينيه ويلك وأوستن ورن للمترجم نفسه (١٩٧٢) وكتاب نظرية الأنواع الأدبية لفونكنت الذي ترجمه عن الفرنسية حسن عون في جزأين (منشأة المعارف الإسكندرية بلا تاريخ) علاوة على فصل لرينيه ويلك في كتابه مفاهيم نقدية الذي ترجمه محمد عصفور، وصدر في الكويت (١٩٨٧).

على حين نجد الكتب التي تتحدث عن نظرية الشعر، أو نظرية النثر، أو نظرية القصة، أو الرواية، أو الحكاية، أو المسرحية، في الآداب الأجنبية كثيرة بما لا يقاس. ولهذا فإن صدور هذه الطبعة من هذا الكتاب يؤكد حقيقتين، أولاهما: حاجتنا الماسّة إلى هذا النوع من الكتب. والثانية: أن نفاد الطبعة الأولى منه دليل واضحٌ على تلك الحاجة.

في الفصل الأول من كتابه يحدد المؤلف المدلول العام لاصطلاح نظرية الأدب، ويبين حدودها، وغاياتها، فهي مزيج من النظر العلمي، والذوقي، الذي يعنى بالأدب، من حيث نشأته، وطبيعته، ووظيفته. والبحث في نشأة الأدب تعنى الكشف عن العلائق القائمة بين العمل الأدبي وصاحبه الأديب. في حين أنّ البحث في طبيعة الأدب تهتم ببيان جوهر العمل الأدبي، وسماته، وخصائصه، التي تميزه عن غيره من الأقوال، والكتابات، فهل هو محاكاة مثلا،أم تعبير، أم خلق، أم انعكاسٌ للواقع في وعي الأديب؟ وأما البحث في وظيفته، فيهتم بتحديد نمط العلاقة التي تنشأ بين العمل الأدبي وجمهوره، أي: بيان تأثير هذا العمل فيمن يقرؤونه، ويتلقونه، جماعات، أو أفراداً. فهل يكتفي بإدخال التسلية والمتعة في نفوسهم، أم أنه يحرضهم على التماس التغيير، ويدعوهم إلى تجاوز المآسي، والمحن؟ أم يطهّر نفوس مشاهديه من النزوع إلى الجريمة والشر؟ وتبعا لهذه المجالات، التي تهتم بها نظرية الأدب، نجد المؤلف يقفنا في الفصل الثاني من الكتاب على ما كان من مساجلات تتصل بنظرية المحاكاة imitation بدءاً بأفلاطون، مرورا بأرسطو طاليس، وانتهاءً بالمدرسة الكلاسيكية،والكلاسيكية الجديدة عند فيليب سدني، وألكسندر بوب، وجون

درايدن، وبوالو، وغيرهم ممّن ذكرهم، وذكر آراءهم، أو لم يذكرهم تجنبا للإطالة، وحرصا على الإيجاز، والاختصار، والتكثيف.

معضلة أفلاطون:

ولا بد من التذكير بأنّ المؤلف عرض آراء أفلاطون (٤٢٧ ٣٤٧ ق. م) بوضوح اعتماداً على ما اقتبسه من الكتاب العاشر من الجمهورية، الذي نقله إلى العربية حنا خباز، وبعض ما عربه منه لويس عوض في نصوص من النقد عند اليونان (١٩٦٥) وما ورد من تعليقات ذكية انتفع بها المؤلف في كتاب فن الأدب للدكتورة سهير القلماوي. ولا ريب في أن ما ذكره أفلاطون عن الشاعر في جمهوريته، ومحاوراته، قد ألحق الأذى بالشعر، ووصفت أفكاره التي آلت إلى طرد الشعراء من الجمهورية الفضلى شرّ طردة، بمعضلة أفلاطون. وظلت المحور الذي تدور حوله الآراء النقدية حتى بداية القرن التاسع عشر. ولما كان أرسطو (٣٨٤ ٣٢٢ق. م) ذا نزعة فلسفية تجريبية مغايرة لمذهب أفلاطون المثالي، فقد اختلفت بسبب ذلك آراؤه.

صحيح أنه لم يرفض فكرة المحاكاة، رفضا قاطعا، ولكنه أوضح أن الشاعر لا يحاكي الأشياء مثلما هي، ولا يحاكي الناس كما هم، بل يُظهرهم أفضلَ، أو أسوأ مما هم. وفي النوع الأول يكتب التراجيديا Tragedy وفي النوع الثاني يكتب الكوميديا Comedy وزاد على ذلك مؤكداً أنّ الشاعر المسرحي يحاكي النماذج الكلية، لا الجزئية، أي الحياة المثالية، لا الواقع المشوه الذي هو أصلاً تقليد لما خلقه الإله الخالق.

وعزا إلى الدراما الشعرية دوراً خطراً في تهذيب المجتمع، وتحريره من النزوع الأخلاقي السلبي، فعن طريق الشفقة Pity وإثارة الخوف Fear يحدث لدى المتلقي ما يشبه التطهير Catharsis أي أنه بمشاهدة ما جرى أمامه لبطل المأساة من سقوط، وما لحق به من عقاب إلهي، يرتدع، فلا يقدم على شيء من شأنه أن يغضب الآلهة.

وإذا كان أفلاطون قد سلب الشعر كلّ فضيلة ممكنة، فإن أرسطو نسب إليه فضائل شتى، وعدّ الملاحم، والمآسي، من الفنون الجديدة بإصلاح المجتمع.

وهنا يلاحظ المؤلف أنّ نظرية المحاكاة، في جذورها الأولى، ضربت صفحاً عن البحث في ذاتية الشاعر، وعواطفه، وخياله، وانتمائه الاجتماعي (١).. واهتمت

إذا كان أفلاطون قد سلب الشعر كلّ فضيلة ممكنة، فإن أرسطو نسب إليه فضائل شتى، وعدّ الملاحم، والمآسي، من الفنون الجديرة بإصلاح المجتمع.

بدلا من ذلك بالحبكة والشكل، ولا سيما الشكل التراجيدي، الذي وصفه لنا أرسطو، وصفا دقيقاً، في كتابه فن الشعر Ars Poetica. على أن المؤلف فاته أن يذكر بما كان قد ذهب إليه أفلاطون في محاورته الشيقة الموسومة باسم إيون ّخر وهو شخص شكا إلى أفلاطون أمر الشعراء الذين إذا سألهم عن معنى شيء في أشعارهم وجدهم لا يقدرون على شرحه، وتفسيره. وسأله عن الأسباب التي تجعله منجذبا لشعر هوميروس خاصة، فيؤديه أداءً جيدا، ويستطيع تفسيره، ببراعة، لا يجدها في نفسه حين يتعلق الأمر بشعر شاعر آخر غير هوميروس. ففي هذه المحاورة تطرق أفلاطون إلى شيء جدير بالالتفات، وهو أنّ الشعراء ينطقون عن وحي، لا عن إرادة، وأن ربات الشعر هنّ اللواتي يقذفن الشعر في قلوبهم، فيجري على ألسنتهم من غير أن يفهموا ما يقولون. وهذا في رأينا حجر الزاوية في نظرية الإلهام أو الحَدْس، وذلك شيء يتصل بذاتية الشاعر وعواطفه، ومصادر العمل الأدبي، ومنابع صوره.

نظرية التعبير:

وقد انتقل بنا المؤلف في الفصل الثالث إلى ما يعرف باسم نظرية التعبير Expression Theory دون أن يمرّ بالاستدراكات اللاحقة على نظرية المحاكاة.

وكأنه لا يرى في ذلك أهمية توجب أن يعرض لآراء الشاعر الروماني هوراس وكتابه فن الشعر، الذي نقله لويس عوض إلى العربية، وظهر مطبوعا في مصر (١٩٧٠) وفيه نحا نحو أرسطو في فن الشعر. ولم يتوقف عند لونجاينوس، وآرائه التي عبر عنها في كتيبه المثير الأسلوب الرفيع. وعزا المؤلف فكرة التعبير إلى كانط (١٧٢٦- ١٨٠٠) وهيجل (١٧٧٠-١٨٣١) وهما ألمانيان، باعتبارها البديل النظري لفكرة المحاكاة عند المتقدمين، ولكن أول من قال بفكرة التعبير هو في حدود ما نعلم الكسندر بوب Popp (١٦٨٨-١٧٤٤) في منظومته النقدية An Essay on Criticism التي صدرت الطبعة الأولى منها في العام ١٧١١ فالتعبير عنده هو البنية المتخيلة التي يخترعها الشاعر ليعرض من خلالها حقائق العمل الأدبي، وهي البنية المشتملة على الحبكة Plot والأسلوب Style. ومفهومه للحبكة لا يختلف في واقع الأمر عن المحاكاة، لأنها تنطوي على مفهوم أساسي نبّه عليه أرسطو، وهو تنظيم الحكاية، أو الأسطورة، تنظيما يجعلها مشاكلة للواقع، وقادرة على إيهام القارىء، أو المُشاهد، بأنّ ما ترويه قد حدث فعلا، أو أنه على الأقل مُمْكن الحُدوث، والوقوع(٢).

وخلافا لبوب الذي استخدم كلمة التعبير عوضا عن المحاكاة، استخدم جون درايدن كلمة أخرى هي التعرُّف recogntion وزاد على ذلك بعض الفلاسفة الرومانسيين، من أمثال شليغل فذكروا أن الأدب تعبيرٌ عن الذات. وأما المؤلف فقد رأى في مقولات كانط، التي تتلخص في أن الفنّ، والأدب، تقديم جميل لشيء ما، الكلمة الفصل في الموضوع، مع أن نظرية التعبير لا تتسق، في الواقع، مع مقولات كانط، وهي أقرب إلى مقولات شليغل الذي كان تأثيره في كولردج (١٧٧٢-١٨٤٣) قويّا جدا. ولا يستطيع القارىء أن يتجاهل الجهد الكبير الذي بذله المؤلف في توضيح آراء وردزوورث، وكولردج، وموقف كل منهما من اللغة الشعرية، والموسيقى، والموضوع، والعاطفة. وإن كان الثاني يخالف الأول في أشياء عدة، إلا أن أبرزها موقفه من الخيال عامة، والخيال الخالق imagination بصفة خاصة، مع التفريق بينه وبين الخيال الأولي، أو الوهم fancy. والغريب الذي يعْجب له القارىء أنّ المؤلف، مع دقته في الحديث عن موقف كولردج من الخيال، لم يشرْ، ولو بكلمة واحدة، لشيء آخر اهتم به، واعتنى عناية شديدة، وهو وحدة القصيدة، التي سماها الوحدة العضوية Organic Unity. وقد استقصى بدلا من ذلك فكرة التعبير عند كل من شيللي،

وهيغل وهو فيلسوف ألماني وتجاوز آخرين من بينهم غوته، الذي لفت الأنظار إلى الجانب الفردي من العمل الأدبي، وفيكتور هيغو، الذي دعا في مقدمة مسرحيته المشهورة كرومويل إلى التخلي عن الوحدات الثلاث في المأساة، وهي من بقايا نظرية أرسطو.

والمؤلف، بملاحظاته على نظرية التعبير، يؤكد أنها فصلت بين الأثر الأدبي والإطار السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي، وجعلت من التركيز على فردية الأديب،وانفعالاته، ومشاعره، وخياله الخلاق، وما لديه من استعداد فطري للتخلي عن العقل لصالح الوجدان، مادة يستقصيها الناقد فيما يكتبه من دراسات، ومصنفات، عن الأدباء، مما أغنى النقدَ السِّيري، القائم على تراجم الشعراء، والأدباء، والكتاب.

ومما هو خليق بالذكر أن نظرية التعبير هذه، كانت قد أثرت تأثيراً كبيراً في النقد العربي عند مستهل القرن الماضي، ولا سيما في النقد الذي كتبته جماعة الديوان، وبعض نقاد المهجر، مثل ميخائيل نعيمة في كتابه الغربال (١٩٢٢) يقول العقاد في واحدة من مقالاته التي تضمنها كتابه يسألونك : " الأدب تعبير، والتعبير ضالة مقصودة، وغاية كافية منشودة، لا يعيبها أن تنفصل عن سائر الغايات، ولا فرق بين الأديب المعبر بنظمه ونثره، عن الموسيقيّ المعبّر بألحانه ونغماته، فكلاهما يصف النفس الإنسانية في حالة من حالاتها.. "(ص١٧٧) على أن المؤلف تجاوز عن هذه الظاهرة، ولم يشر إليها على الإطلاق.

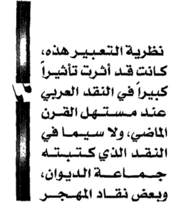


نظرية الخلق:

ويؤكد في الفصل الرابع أن ترهل البرجوازية أدى إلى إعادة التفكير في قيمها الأدبية، والفنية، مما شجّع كثيرين، بعد زمن من ظهور نظرية التعبير، إلى الشك في مدى صلاحيتها للإجابة عن الأسئلة الكثيرة التي يطرحها العمل الأدبي. فنجد A. S. Bradly مثلا يؤكد أن التجربة الأدبية الشعرية غاية في ذاتها، والحكم عليها لا يكون بتتبّع حياة المؤلف، ولا في معرفة الموضوع الذي تدور حوله، فذلك شيء لا قيمة له، ولا معنى، ولا أساس للقول بأن الشعر هو نتيجة حتمية للشعور، والعواطف، فقد تصدر قصائد عدة عن موقف شعوري واحد، وتجربة واحدة، ومع ذلك نجد لكل قصيدة طابعها الخاص، فلو كان للمشاعر، والتجارب، والعواطف، دور كبيرٌ أو صغير لوجب ألا تختلف القصائد والتجربة واحدة، من هنا فإنّ الشعر خاصة، والأدب عامة، ليس تعبيرا عن الانفعالات،ولا تجسيدا للعواطف، وإنما هو إبداعٌ، وابتكار، وخلقٌ، أداته اللغة.



ومن هنا قالوا بفكرة المعادل الموضوعي Objective correlative وهي الفكرة التي أوضحها المؤلف عن إليوت(٣). وإليها يعزى وصف هذه النظرية بنظرية الأدب الموضوعي. والمؤلف بطبيعة الحال يخالف هذا الفريق من النقاد الذين قالوا بما يسمى نظرية الخلق. إذ هو لا ينكر الدور الذي تنهض به المشاعر، والانفعالات، في صياغة العمل الأدبي، ليس من حيث المحتوى، حسب، بل من حيث المضمون كذلك، ويخشى، في نظر الدكتور ماضي، أنّ يؤدي تهميش المؤلف، وفقا لما تدعو إليه هذه النظرية، لعزل العمل الفني عن *الفنان، والأدبي عن الأديب*، وعزلهما، بالتالي، عن محيطهما الاجتماعي، والثقافي.



نظرية الانعكاس:

في الفصل الخامس يواصل المؤلف عرضه المقتضب للنظريات الأدبية، فيقف بنا عند نظرية الانعكاس، التي تخالف النظريات الثلاث السابقة: المحاكاة، والتعبير، والخلق، بتأكيدها أن الأدب، بصفة عامة، انعكاسٌ حتميٌ للواقع في وعي الكاتب، والأديب، والفنان. فالتصور الذي تقوم عليه هذه النظرية هو قيام الواقع على مستويين بنائيين، هما: التحتي أو السفلي، وهو العلاقات المادية بين القوى المنتجة والإنتاج نفسه. والبناء الفوقي وهو ما تفرزه تلك العلاقات من فلسفة، وثقافة، وقوانين، ودساتير، وأفكار، وفنون. ولما كانت العلاقة بين المستويين علاقة جدلية (ديالكتيكية) أي أنّ كلا منهما يؤثر في الآخر، ويتأثر به، فالأدب إذا شاء الأديب ذلك أم أبى، ما هو إلا انعكاس لما يتطلبه البناء التحتي في البناء الفوقي. أي أن الأعمال الأدبية والفنية شديدة الصلة بالواقع، لكنها لا توصف بالواقعية إلا إذا كانت تركز تركيزا شديداً على عوامل التغيير، فإن اكتفت بتصوير الواقع على ما هو عليه، مثل المرآة التي تعكس ما يقابلها من أشياء فقط، فهي أدب طبيعي لا واقعي.

وقد مرت هذه النظرية في مراحل أوضح لنا المؤلف بعضها وذكر بعضها من غير توضيح. فقد نوه إلى اختلاف لوكاش عن بليخانوف، ولكنه لم يوضح لنا طبيعة هذا الاختلاف، وامتداده، وتأثيره في لوسيان غولدمان Goldmann الذي تكلم عنه في موقع آخر من الكتاب (٤) ولم يفته أن يذكرنا ببعض ما أخذ على نظرية الانعكاس. ومن ذلك تأكيدها على الصلة بين الأدب والمجتمع، تأكيداً لم تتضح فيه طبيعة هذه العلاقة،ولا شكلها، ولا مداها. كذلك يجد في نظرية الانعكاس، التي تنكر أهمية الفرد، ودور الفنان، والأديب، نظرية متصلبة في آرائها، فنحن لا نستطيع أن نفسر لم يوجد أديبان في ظروف متشابهة،وفي شرائح اجتماعية متجانسة، ومع ذلك نجد نتاجيهما مختلفين، فإنكار العوامل الفردية يحول بيننا وبين فهم العملية الإبداعية على الوجه الصحيح.

إشكالية التجنيس:

ويمكن القول إنّ الفصلين السادس والسابع من هذا الكتاب لا ينسجمان تماما

مع الفصول التي سبقتهما، ولا مع تلك التي تلحق بهما. فأولهما يتحدث عن نظرية الأنواع الأدبية كالشعر، والنثر، والغنائي، والملحمي، والدرامي، منتفعا بما جاء عند أرسطو، ومن تبعوه في هذا الشأن. وثانيهما يتحدث عن التطور في الفنون الأدبية، وانقراض بعضها ونشوء أخرى. مذكّراً بما كان قد ذهب إليه برونتيير الذي طبق نظرية داروين في النشوء على الأجناس الأدبية، شعراً ونثراً، القديم منها، والحديث. وقد أشرت إلى عدم الانسجام بين الفصلين وبقية الفصول، لأنه خرج فيهما، وعدل، عن استقصاء النظريات إلى الحديث في شأنين عامّين، يحتاج كل منهما إلى تنظير جديد. فما يفرق بين الشعر والنثر، أو بين الرواية، والقصة، والأقصوصة، والحكاية، وما يفرق بين الملهاة، والمأساة، والساتير، والدراما البورجوازية، والمينودراما، أمور شديدة التعقيد، وتحتاج من الباحث إلى طويل نظر، ولكنه أجمل ما جاء عن الأنواع في قليل جدا من الكلمات، وكذلك ما جاء عن التطور في الأدب. ونحن لا نقول هذا بداعي الانتقاص من قيمة الكتاب، ولكن الدكتور شكري ماضي، بما عرف عنه من الاطلاع الواسع، والبصيرة النافذة، والخبرة الناجزة، والفضل الذي لا يجارى في هذا الباب، هو ما يدفع بنا إلى لفت نظره لهذه الثغرة، لعله، إن هو أعاد طباعة الكتاب، مرة أخرى، يتنبه إلى هذا فيضيف إليه من الزيادة، والتوضيح، ما يجعل هذين الفصلين متطابقين مع العنوانين: التطور، والأنواع، فتطور الأنواع ونظريتها تتجاوز ما ذكره عن الغنائي، والملحمي، والدرامي. فذلك تصنيف عفى عليه الزمن، ونحن الآن أمام تصنيفات جديدة يرفض بعضها حتى فكرة التصنيف، وفكرة النوع الأدبي، مثلما هي الحال عند جيرار جانيت.

علاوة على ذلك، تطرق المؤلف في هذا الفصل السادس للأنواع في الأدب العربي، وهو موضوع يتحدث عنه لاحقاً في الفصل الرابع عشر الذي وسمه بعنوان: نظرية الأدب في التراث العربي. ولكن الأمر اتخذ لديه هنا وضعا مقلوباً، فبدلا من أن يتطرق لنظرية الأدب في التراث مع الفصول من ١-٧ استكمالا للمسار التاريخي لهذه النظرية، اتجه إلى الحديث عن القصة، والمسرحية، وبعد أن عدل عن التتبع التاريخي إلى الحديث عن النظريات المعاصرة، عاد بنا إلى الحديث عن التراث العربي، مما ترك فجوة في الموقعين.

على أي حال أفرغ الدكتور ماضي جهده في الفصول من ٨-١٣ لتتبع ما يمكن أن نعده امتداداً لنظريات التعبير، والخلق، والانعكاس. ففي الفصل الثامن: الأدب والإيديولوجيا نرى في حديثه امتداداً للفصل الخامس حول نظرية الانعكاس reflection theory فكل عمل أدبي ينطوي على موقف إيديولوجي، وتعدد مواقف الأدباء انعكاس لتنوع انتماءاتهم الإيديولوجيّة، والاجتماعية. فالأديب الذي يكتب قصيدته، أو قصته، أو روايته، يقدم لنا رؤيته للحياة، والمجتمع، وهذه الرؤية بلا ريب متمثلة للواقع، وهذا التمثل ينطلق من الانتماء الاجتماعي، والإيديولوجي للكاتب. ولا يخلو الأمر من أحد اتجاهين: إما أن يقدم رؤية تصالحية مع الواقع، وبذلك يخدم الإيديولوجيا السائدة، وإما أنْ يقدّم رؤية تصادمية يتجاوز الواقع فيها، داعيا لتغييره، مجسدا ما فيه من التناقض، وبذلك يخدم الإيديولوجيا الصاعدة. وهذا لا يختلف، تبعا لما ذكره في الفصل الخامس حول الانعكاس، عما ذهب إليه الواقعيون من أمثال بليخانوف، ولوكاش. ونظرا لهذا كنا نتمنى لو أن المؤلف استوفى نظراته تلك في أثناء حديثه عن الانعكاس، وهو بلا شك قادرٌ على ذلك.

الأديب الذي يكتب قصيدته، أو قصته، أو روايته، يقدم لنا رؤيته للحياة، والمجتمع، وهذه الرؤية بلا ريب متمثلة للواقع، وهذا التمثل ينطلق من الانتماء الاجتماعي، والإيديولوجي للكاتب.

الأدب وعلم النفس:

وبما أن الفصل التاسع عن علاقة علم النفس بالأدب، وهي علاقة تعتمد الوقوف على الزاوية التي ينظر منها إلى علاقة العمل الأدبي بصاحبه المؤلف، وبما أنّ نظرية التعبير، التي حدثنا عنها الدكتور ماضي في الفصل الثالث، هي التي تركز على مقولات الأدب تعبير عن الذات، وعن مشاعر الكاتب، والأديب، وعواطفهما، وعما لديهما من إحساسات، ورغبات محبطة، وغير محبطة، أقول: بما أن الأمر على هذا النحو، فقد كان الترتيب المستحسن اعتماده أن يتحدث عن علاقة علم النفس بالأدب حيث تحدث عن نظرية التعبير. يقول المؤلف في مستهل هذا الفصل: "وقد قلنا سابقاً: إن نظرية التعبير، في محاولاتها التركيز على أثر الانفعالات، والعواطف، وحركة الخيال في إبداع الأدب، قد مهدت لوجود الفرويدية، وساهمت في إيجاد العديد من الدراسات النفسية التي ألقت بأضوائها على عملية الإبداع الأدبي من الزاوية النفسية."(٥)

فهذا الكلام كاف، وحده، لتأكيد الضرورة بأنْ يساقَ هذا الحديث إلى حيث سيق الحديث عن نظرية التعبير. فيكون الفصلان الثالث والتاسع في حكم الفصل الواحد، فيبسط المؤلف القول، أولا، في نظرية التعبير، منطلقا منها إلى نظرية التفسير النفسي للأدب. وبذلك تكون اللحمة قد اشتبكت بالسّداة، وأفرغ الفصلان إفراغ السبيكة من الفضة، أو الذهب. لا سيما وأنّ حديث الدكتور ماضي، وتتبعه للدراسة السيكولوجية، جاءا في غاية التبسيط، والوضوح، بحيث يستطيع القارىء العادي أن يستوعب مفاهيم معقدة كالشعور، واللاشعور، والدوافع، والإدراك الحسي، والتصوّر، وأحلام اليقظة، والتخييل، وتداعي المعاني، وحتى اللاوعي الجمعي، والنماذج العليا في الأدب. ومما زاد تتبّعه وضوحا الأمثلة الكثيرة التي ساقها، واستعان بها، لشرح ما يلتبس على القارىء، ويصعب فهمه.

ومما يستحسن في هذا المقام أن يذكر الدارس بعض الدراسات التي طبق فيها المنهج النفسي، كدراسة توفيق صايغ لنفسية جبران خليل جبران، وهي الدراسة التي خلص فيها إلى أن الأديب المهجري الكبير عانى من عقدة أوديب. والدراسة التي قام بها غير واحد لرواية السراب لنجيب محفوظ، وخلصوا في دراساتهم إلى أن كامل رؤبة لاظ بطل تلك الرواية كان يعاني من عقدة أوديب هو الآخر. أو الإشارة لما كتب من دراسات عن مسرحية هملت لوليم شكسبير، التي انتهى فيها بعضهم إلى أن تردد هملت في القضاء على قاتل أبيه، ومغتصب العرش، ما هو إلا نتيجة الرغبات الدفينة، والمشاعر السلبية تجاه الأب، تلك المشاعر التي تصل حد الرغبة في الخلاص منه. أو الدراسة التي كتبها صاحب هذه السطور عن لغز الأنا في شعر القيسي

ونثره، وكانت قد انتهت إلى نتيجة مفادها أن الشاعر عاش فعلا مصابا بعقدة أوديب، وأن روايته الحديقة السرية تعبير غير مباشر عن هذه الحقيقة(٦).

ومع أن الفصل العاشر يتصل موضوعه بموضوع الفصل الثامن والثالث، وتؤلف الفصول الثلاثة حلقات متداخلة في نسق واحد متجانس، هو النظرة الاجتماعية إلى الأدب، إلا أن المؤلف أضاف مشكوراً سلسلة من الأفكار الجديدة، التي تدرّج فيها من الملاحظة السوسيولوجية التقليدية إلى ما يعرف بسوسيولوجيا الأدب.

فإذا نظر إلى الأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية عُدّت الكتابة مهنة ؛ لأنّ الأديب ينتج كتبا توزع تجارياً، والقارىء مستهلك لهذا النتاج، وثمة وسيط بين منتج السلعة والمستهلكين هو الناشر، الذي يدرك بحاسته التجارية ما يتطلبه السوق، ويشترط على الأدباء تبعا لذلك أنّ ينتجوا أعمالا بضاعة ذات مواصفات محددة، حتى يمكنها الرواج وتحقيق الأرباح(٧) وعلى هذا، بدلا من أن يهتم الدارسون بالعمل الأدبي، من حيث أسلوبه ومدى فاعليته في التأثير على القارىء، بات من المتوقع أن يخضع لشكل من الدراسة التي غرضها الكشف عن ملاءمة المنتج للسوق. وللوقوف على ذلك لا بد من أن تمر الدراسة بثلاث حلقات، الأولى: دائرة الكتاب نفسه، والثانية دائرة القارىء، والثالثة دائرة الناشر. ونهض دارسون بالفعل، وطبقوا هذه الدراسة على الأدب، وهي أقرب ما تكون إلى البحث الميداني التطبيقي الذي يستخدم الإحصاء والبيانات.

ولا ريب في أن طواف المؤلف في هذه العلائق التي تشد الأدب إلى مستويات اجتماعية متعددة، مما أغنى هذا الكتاب، وأضفى على هذا الفصل منه ما يميزه من الفصلين الثالث والثامن.

الأدب والتاريخ:

ويتطرق الدكتور ماضي في الفصل الحادي عشر لشيء ذي علاقة بالأدب، وهو التاريخ. وليس ثمة ما هو أوثق صلة منه بالأدب، والأعمال الأدبية، لذا وجدت مظاهر تداخل بين الأدب وتاريخه، فهو أي تاريخ الأدب ينتفع بما يقوله المُنَظّر الأدبي في تتبعه للفنون الأدبية، وفقا لتطورها الزمني، وتصنيفها التاريخي، مثلما ينتفع منظرو الأدب بدورهم بما يقدمه تاريخه من معلومات تراكمية عن فن أدبي بعينه، من حيث النشأة، والانتقال من طور لآخر، وما طرأ عليه من تغيير في البنية، والتركيب، بسبب العوامل البيئية، والزمانية. لذا لا نستغرب أن نجد كثيرا من الدارسين يصنفون الأدب تصنيفا تاريخيا فيقال في تاريخ الأدب الإنجليزي: أدب عصر الملكة إليزابيث، أو أدب القرن السابع عشر، أو الثامن عشر، وغيره.. أو العصر الوسيط (٨).

ومن مظاهر التفاعل الحميم بين الأدب والتاريخ استعارة الأديب لمواقف، أو شخوص من الماضي، أي: ما يعرف بأبطال الأساطير، أو النماذج العليا بتعبير كارل يونغ Jung واستخدامها في بناء العمل الأدبي الشعري أو المسرحي. ولعلّ أكثر أشكال الأدب تجسيدا لهذه العلاقة ما يعرف باسم الرواية التاريخية، فهي تستمد مادتها الخام، إذا ساغ التعبير، من الماضي، لكن الأديب يخضعها لسلسلة من التحولات التي تجعل منها رواية ذات بنية منفصلة عن الخطاب التاريخي، ويقارن المؤلف بين مهمة المؤرخ، والروائي، وهما مهمتان مختلفتان بالطبع، فالمؤرخ هدفه توصيل الحقيقة، خلافاً للروائي الذي يُعنى بالجمال، والتأثير. والمؤرخ يتقيد بسرد الوقائع مثلما جرت، ومثلما ذكرت في المصادر التاريخية، والمراجع، والوثائق، دون تحريف، في حين أن الروائي يتعمد تحريف الوقائع، فهو ينتقي منها، ويحوّر، ويغير على وفق ما تتطلبه أشراط العمل الروائي المتقن(٩).

وفي ضوء ذلك ثمة أصناف متعددة للرواية التاريخية، فبعضها مثل روايات جورجي زيدان تعود إلى التاريخ وتكرر روايته، وسرده، بأسلوب تعليمي مشوق، وبعضها يلجأ إلى النسق التاريخي لانتقاد الحاضر والكشف عن مشكلات لا يستطيع التعبير عنها صراحة أو بأسلوب مباشر، ومن نماذج الرواية التي تقدم الحاضر باعتباره من إنجاز الماضي روايات أمين معلوف ومنها موانىء المشرق وليون الإفريقي والزيني بركات لجمال الغيطاني، وفارس مدينة القنيطرة لعبد السلام العجيلي.

من مظاهر التفاعل الحميم بين الأدب والتاريخ استعارة الأديب لمواقف، أو شخوص من الماضي، أي: ما يعرف بأبطال الأساطير، أو النماذج العليا بتعبير كارل يونغ

وثمة صور أخرى من الرواية التاريخية، وهي التي يتخذ فيها الكاتب من المرحلة التاريخية إطاراً خارجياً للحوادث، أما التفصيلات، والحبكة، والأمكنة، والزمان، والمكان، وتحليل الأشخاص، فيتم بناءً على تقادير يبتكرها من أخيلته الخاصة، ورؤاه. ويمثل المؤلف على هذا النوع من الروايات برواية الرهينة للكاتب اليمني زيد مطيع دماج، ورواية اللاز للطاهر وطار. ونستطيع أن نضيف إلى أمثلته تلك رواية الرغيف لتوفيق يوسف عواد. وفي هذا النوع من الرواية التاريخية يقف القارىء على تمازج الاثنين التاريخ والرواية في عمل أدبي فني(١٠).

ولا تفوتنا الإشارة إلى عزوف المؤلف عن الإفادة مما كتب في هذا الموضوع، ولا سيما الكتاب القيم لجورج لوكاش Lukacs الموسوم بعنوان الرواية التاريخية The Historical Novel, P, books, London،.. ١٩٦٩ أما تنبيهه على التاريخانية الجديدة، وإحالاته إلى كل من عبد الله الغذامي، وكتابه: النقد الثقافي، ودليل الناقد الأدبي لسعد البازعي وميجان الرويلي، فإشارة أحسب أن موقعها ليس في هذه الموضع، فالتاريخانية الجديدة ليست هي التاريخية التي نعنيها، ونشير إليها، عندما نصف شيئا بأنه تاريخي، وإنما التاريخانية هي إعادة النظر في النص الأدبي من خلال موقعه في النسق التاريخي. ولذلك وصفت هذه الإجراءات بعبارة" تأريخ النص وتنصيص التاريخ(١١).

البنيوية والتناص:

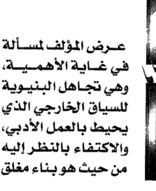
وبدءاً من الفصل الثاني عشر حتى الرابع عشر يرتقي بنا المؤلف درجة أخرى في مسيرة النقد والنظرية، بحديثه عن البنيوية مرة، وعما بعدها مرة أخرى. ولا نشك في أن المؤلف قد أجهد نفسه كثيرا في هذين الفصلين لجمع الخيوط المفككة، والمتناثرة، والمتناقضة، في كثير من الأحيان، لتكوين صورة شديدة الوضوح عن

هاتين المدرستين النقديتين. والبنيوية في رأيه مثلما هي في راي كلود ليفي شتراوس ليست جديدة، وإنما لها جذور راسخة في الماضي السحيق. وقد ذهب بعضهم إلى القول بأن أرسطو هو أول بنيوي من خلال اهتمامه الشديد ببنية المأساة. وقد قال آخرون: إن البنيوية ما هي إلا تطبيق للنموذج اللغوي (النظام عند سوسير) على الأعمال والنصوص الأدبية القديمة والحديثة على السواء. وهذا ما يذهب إليه الدكتور ماضي " فالبنيوية، في أصولها، محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب ونقده، وبالتحديد: تطبيق المنهج الذي وضعه وطبّقه فردناند دو سوسير (١٢)".

والصحيح أنّ سوسير لم يستّخدم كلمة بنية، ولا بنيوي، وقد شاعت هذه الكلمة لدى لغويي حلقة براغ، الذين تحدثوا عن بنية النثر، وبنية اللغة الشعرية، من أمثال ياكبسون، وإيخنباوم، وتروبتسكوي. وفي أمريكيا يعدّ بلومفيلد هو واضع علم اللغة البنيوي، وهو نموذج لدراسة اللغة دراسة تتدرج من الوحدة الدنيا وهي الفونيم، مرورا بالمقطع، والمورفيم، والكلمة، إلى أن تصل إلى الجملة التي يحتاج وصفها إلى تحليلها للمكونات النحوية المباشرة.

وقد عرض المؤلف لمسألة في غاية الأهمية، وهي تجاهل البنيوية للسياق الخارجي الذي يحيط بالعمل الأدبي، والاكتفاء بالنظر إليه من حيث هو بناء مغلق، وكيانٌ منته بذاته مكتمل بإطاره، في الزمان والمكان(١٣). وهي لا تهتم بغير الكشف عن نظام النص دون النظر في محتواه، أو وظائفه الاجتماعية، أو النفسية، أو الأخلاقية، والاكتفاء بوصف النص دون أن تحدد قيمته، أو مستواه، قياساً إلى نصوص أخرى من النوع نفسه. وقد وصف الدكتور ماضي البنيوية باللاتاريخية، وهو وصف شاع عنها، وقال به خصومها، ولا سيما روجيه غارودي، وليونارد جاكسون صاحب كتاب بؤس البنيوية الذي نقله إلى العربية ثائر ديب. وتجدر الإشارة إلى أنّ غولدمان (١٩١٣-١٩٧٠) وهو ناقد ماركسي، وأحد تلاميذ جورج لوكاش، حاول أن يقيم نموذجا جديداً يكسو فيه نظرية الانعكاس عباءة البنيويين، ولذلك سميت نظريته باسم لا يخلو من دلالة وهو البنيوية التوليدية، أو التكوينية. (١٤).

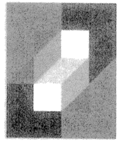
ويأخذ الدكتور على البنيوية الكثير، وهذه المآخذ انتقلت من النقد الغربي إلى النقد العربي الحديث.



والدكتور ماضي، بلا ريب، محق في الكثير ممّا ذكره، إلا أنه يغفل عن أمر دقيق، وهو أن البنيوية تفرق بين النص والخطاب. ففي تحليل الخطاب يتم أخذ العوامل السياقية بالاعتبار، ودليلنا على هذا أن ياكبسون نفسه، وهو أول من صاغ البنيوية الشعرية، هو واضع نظرية التواصل الألسني من خلال الأسس التي يقوم عليها تحليل الخطاب، وأحد هذه الأسس السياق(١٥). أما أن تكون البنيوية لا تهتم بالمحتوى، وتكتفي بوصف النظام الذي يقوم عليه بناء النص، فذلك لأنها تعتقد أن المحتوى ملتبس بالنظام، تماماً مثلما تلتبس الإشارة اللغوية بالمعنى الذي تشير إليه من خلال العلاقة الترابطية بين المظهر المادي لها وهو الصوت، والمظهر النفسي السيكولوجي

د. شكري عزيز ماضي

في نظريّة الأدب



وهو الصورة المرتسمة في الذهن. وفي اعتقاد البنيويين أن الكشف عن التماسك الداخلي، في عالم النص المكون من علامات هي، في الأصل، مستمدة من حقول متعددة، هو وحده الذي يشف عن المحتوى، ويظهره، وليس التفسير، أوالشرح، لأن اللجوء إلى التفسير، لا يتعدى أن يكون طريقة مدرسية بدائية لا تغني النص. أما أنّ البنيوية لا تاريخية، فذلك شيء صحيح، ولم توصم البنيوية وحدها بهذا، بل معظم النظريات الأدبية وصمت بهذه التهمة، ولا سيما نظرية التحليل النفسي للفن، ونظرية القراءة العضوية التي اتسم بها النقد الجديد، ونظرية التفكيك، والسيميائية، وغيرها، فهذا جله جاء ردا على الإفراط في تتبع المعلومات التاريخية التي تتعلق بالكاتب تارة، وتارة أخرى بالأجواء المحيطة بالنص الأدبي، بحيث لم يعد يحظى النص، في الدراسة النقدية، إلا بمقعد اليتيم الغريب.

وقد جعل المؤلف من عنوان الفصل الثالث عشر " ما بعد البنيوية" يحتوي عنواناً آخر هو (حول مفهوم التناص) وهذا في اعتقادنا موضوع يتصل بالتفكيكية التي ظهرت ظهوراً لافتا بعد العام ١٩٦٩ على يدي جاك ديريدا الذي أنكر وجود البنية أصلاً، وقال: إن الكتابة ليست بناءً، لأن البناء يقوم على الائتلاف، في حين أن الكتابة لا تقوم إلا على الاختلاف. ففي كل خطاب يكتب، وفي كل نص ينسج، ثمة فسيفساء بتعبير كرستيفا يتم جمعها من نصوص أخرى أصبحت مفرداتها متداولة بين الكتاب مثل قطع النقود. فالكاتب يعبر عن نفسه بلغة صاغها الآخرون.. ونظّر للتناص كل من جوليا كرستيفا، ورولان بارط الذي تنكر للبنيوية، وأصبح واحداً من دعاة التفكيك.

والواقع أن المؤلف أجهد نفسه، وبذل كثيرا من جهده، في توضيح مفهوم التناص، وبين ما وَهِمَ فيه كثيرون، من باحثين ونقاد، ظنواً في التناصّ معياراً نقدياً، فطفقوا يبحثون عنه في بعض الأعمال، إن كانت من الشعر، أو الرواية (١٦).

ومثلما نوهنا في السابق، عاد المؤلف في الفصل الرابع عشر للبحث عن نظرية الأدب في التراث العربي. فبدا حديثه، بعد الذي سيق عن البنيوية، وما بعدها، كالمنتزع من سياق آخر، ليوضع في هذا المكان. وعلى أي حال، فإن المؤلف تتبع بحرص دقيق، ما لدى القدماء العرب من تعريفات، وحدود للشعر، والنثر، وما ظهر









لديهم من تأثيرات اكتسبوها بفضل أرسطو، من أمثال أبي نصر الفارابي، صاحب كتاب رسالة في صناعة الشعر. وقدامة بن جعفر صاحب نقد الشعر (٣٣٧هـ) وابن طباطبا العلوي صاحب كتاب عيار الشعر (٣٢٢هـ) وحازم القرطاجني (٦٨٤هـ) صاحب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، الذي يعد في نظر كثيرين واضع أول محاولة عربية في علم الجمال. واستقصاء المؤلف بلا شك تعريفات القدماء للشعر يضفي على هذا المبحث فوائد عدة، غير أنه استقصاءً لا يخلو منه كتابٌ تناول فيه مؤلفه مفهوم الشعر، أو النثر عند العرب، أو المسلمين، زيادة على ذلك، غفل عن ذكر كتاب مهم جدا على هذا الصعيد، وهو كتاب أبي إسحق الصابي الموسوم بعنوان رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر، الذي حققه محمد بن عبد الرحمن الهدلق، وصدر في منشورات النادي الأدبي في جدة في ٥٩٠ ص.



على أن الحديث في هذا المفهوم، وما طرأ عليه من اختلاف، لا يمثل في رأي كثيرين توجها دقيقا لنظرية في الأدب، فالنقاد العرب، والبلاغيون على السواء، أفرطوا في الكلام على معيار الجودة، والسلامة، والفصاحة، والبيان، أكثر مما تحدثوا عن طبيعة الفن الشعري مثلا، واختلاف أصوله من غرض لآخر. ولم يتبيّنوا، على سبيل المثال، الفرق بين الرثاء والمديح، أو الفرق بين نثر الرسائل ونثر المقامات، بل نظروا إلى هذين الفنّين باعتبارهما نثرا دونما تفريق بين نثر ونثر. وليتهم حاولوا التفريق بين هذه الفُنون، لأنهم لو فعلوا، لكانوا تركوا لنا، على الأرجح، تراثا مناسبا، يندرج في باب التصنيف، والتجنيس(١٧).

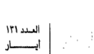
ملاحظاتٌ أخيرة:

وعلى الرغم من جودة هذا الكتاب، والفوائد الكبيرة التي يعود بها على طلبة الدراسات الأدبية، واللغوية العربية، في غياب المصادر، والمراجع الكافية، حول هذا الموضوع الحيوي، لا يفوتنا التنويه إلى بعض الاستدراكات، التي ربما ندت هنا، أو هناك، نتيجة السرعة، أو السهو، أو ضيق الوقت عن معاودة النظر. ففي موقع من الكتاب يذكر المؤلف أن سقراط ردّ على أفلاطون (١٨) وفيما نعلم توفي سقراط قبل أفلاطون (٣٩٩ ق. م) ولم يتركْ كتبا، وما نعرفه عن فلسفته جاء في حوارات يؤكد فيها هو الآخر أنّ الفن محاكاة، وتقليد، ولكنه زاد على ذلك ربطه بين المنفعة والفن، فالرائع، في رأيه، هو المفيد. كذلك أسرف المؤلف في تقديره لآراء أفلاطون ونظريته، فبلغ حدا غير معقول بتأكيده أن أفلاطون هو أول منظّر للفن والأدب في التاريخ (١٩). وهذا شيء لا يتخطى مستوى الظن، لأننا لم نبحث فيما قبل أفلاطون، لا سيما وأنّ المؤلف اتخذ من التراث الغربي منطلقا في البحث، ومرجعا للصواب، مع أن في تراث الشرق القديم، في الصين، على سبيل المثال، من نظّر للأدب، والفن، قبل أفلاطون بكثير(٢٠).

ويشير المؤلف إلى كتاب أرسطو فن الشعر مؤكداً أن أول من ترجمه إلى العربية هو متى بن يونس(٢١)، ولعل في هذا نظر، إذ ما يعرفه كثيرون هو أن حنين بن إسحق هو أول من نقله إلى العربية عن السريانية.

ووقع المؤلف في سهو عندما حدّد تاريخ الطبعة الثانية من كتاب رشاد رشدي نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، فذكر أنها كانت سنة ١٩٥٧(٢٢) وقد عاد وصحح ما وقع فيه في ثبَت المصادر والمراجع.

وقد أوجز الدكتور شكري حديثه عن غولدمان، وتوفيقه بين البنيوية والماركسية في أقل من صفحة واحدة (٧٧-٧٨)، مع أنه أشار إلى لوكاش. وكان بإمكانه أن يتوسع في ذلك، ولا سيما أن آراء غولدمان تعد، بمعنى من المعاني، تطويراً لنظرية الانعكاس. وفي أثناء الحديث عن الأنواع الأدبية عند العرب أشار إلى ظهور المسرحية الأولى على يدي مارون النقاش، مؤكداً أن أول مسرحية عربية كانت سنة ١٨٥١ (٢٣). ولا ريب في أن هذا التحديد غير دقيق، فمارون نقاش (١٨١٧-١٨٥٥) قدم أول مسرحية له، وكانت بعنوان البخيل، سنة ١٨٤٧ (٢٤).



أسرف المؤلف في تقديره لآراء أفلاطون ونظريته، فبلغ حدا غير معقول بتأكيده أن أفلاطون هو أول منظّر للفن والأدب في التاريخ

وفي موضع آخر لم يتحقق الباحث من صحة رأي أورده، وهو أن الشاعر الرومانسي الإنجليزي كولردج قال إنّ الأدب نقد للحياة(٢٥). وهذا الرأي، في حدود ما نعلم، هو رأي الناقد الشاعر ماثيو آرنولد Arnold الذي أوضحه، ودافع عنه في كتابه: مقالات في النقد، الذي نقله إلى العربية جمال عزة(٢٦). ومما يثير اللبس أنّ المؤلف لم يُحِلْ إلى المصدر، أو المرجع الذي استقى منه هذه الفكرة. ومع أن استقصاءه لعلاقة الأدب بعلم النفس استقصاء شاملٌ، ودقيقٌ في جوانب منه كثيرة، إلا أنه لم يتطرق لآراء أوتو رانك التي فند فيها مزاعم فرويد بشأن الطابع العصابي لشخصية الأديب والفنان، ولا برجلر الذي ربط هو الآخر بين رغبة الفنان في تحقيق التوازن النفسي، والتخلص من (التابو). كذلك لم يلتفت إلى ريتشاردز الذي يعدّ أبا النقد النفسي في إنجلترا، ونظريته في التواصل والتوصيل، التي بنيت على ما يعرف بتنظيم الدوافع. وهي نظرية أوضحها بالتفصيل في كتابه مبادىء النقد الأدبي، الذي ترجمه إلى العربية مصطفى بدوي (٢٧)

وقد عودنا الباحث على الربط بين النظرية الأدبية الغربية وأصدائها في الأدب العربي القديم، أو الحديث، ولكنه، للأسف، عند الحديث عن علاقة الأدب بعلم النفس، لم يذكر إلا ثلاث رسائل حول الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، والقصة، والمسرحية، وهي رسائل أقرب إلى علم النفس منها إلى الأدب، ونقده، وفاته أن ينوه إلى دراسات، حاول فيها أصحابها، في شيء من الاعتدال أو الإسراف، استقدام النظرية النفسية، وإقحامها في مناهج النظر، ومن ذلك كتاب العقاد عن الحسن بن هانىء محاولة أو دراسة في التحليل النفساني، يضاف إلى ذلك أنه طبق هذا النهج على دراستين أخريين هما ابن الرومي حياته من شعره والأخرى عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل ، وكتاب محمد النويهي عن بشار بن برد، وكتاب المازني عنه أيضا، وكتاب الدكتور

عزالدين إسماعيل عن التفسير النفسي للأدب.

وحديث المؤلف عن البنيوية انطلق فيه من بعض المفاهيم الشائعة عنها، ومن ذلك تأكيده أن البنيوية، أو البنائية، أو الألسنية، تسميات متعددة لمسمى واحد(٢٨). وهذا في اعتقادنا غير دقيق، لأن الألسنية علم واسع الأبواب، متعدد الآفاق، يتناول مستويات التحليل اللغوي كافة، ولا تمثل الوظيفة الأدبية للغة إلا حيزا ضيقا من اهتماماته. ومن علم اللسان ما هو بنيوي، ومنه ما هو اجتماعي، ونفسي، ومنه ما هوتوليدي تحويلي، ومنه التداولي، والتوزيعي(٢٩).

ومما يلاحظ أيضا أنّ المؤلف مرّ بالكثير من مدارس النقد الغربي، شارحا مواقفها من الأدب، إلا أنه لم يشر مباشرة لمدرسة من مدارس النقد، كان لها أكبر الأثر في النقد العربي المعاصر، وهي مدرسة النقد الجديد The New Criticism باستثناء الإشارة المقتضبة إلى S. liot ونظرية المعادل الموضوعي. وهي إشارة في رأينا لا تكفي، ولا تعفينا من الوقوف المتأني عند آرائهم، وأبرز أعلامهم، من أمثال: كلينيث بروكس، وروبرت بن ورن، وجون كرو رانسوم، وآلان تيت، وستيفن سبندر، وأدموند ولسون، وكارل ومزات، وأرشيبالد ماكليش، فلهذه المدرسة آراؤها في الشكل والمحتوى، ولغة الشعر، والفرق بينها وبين لغة العلم، ولهم موقفهم أيضاً من مفهوم الشعر، وطبيعته(٣٠).

وبعد، فهذه ملاحظاتٌ، على ما فيها من الاستدراكات، لا تقللُ، في نظرنا، من القيمة العلمية والنقدية الكبيرة التي يحظى بها هذا الكتاب، فهو جديرٌ بأن يسد ثغرة في المكتبة العربية تتعلق بنظرية الأدب، وأن يملأ الفجوة، التي تتمثل في افتقارنا لكثير من المصادر، والمراجع، التي يحتاج إليها الطلبة والباحثون، في ميدان قلّ مرتادوه، وعزّ سالكوه.

* كاتب وأكاديمي من الأردن

الهوامش

١- شكري ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥ ص ٣٩.

٢- انظر= ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٦٧ ص ١٢٦.

٣- شكري ماضي: المصدر السابق ص ٦٢ وللمزيد انظر = حسام الخطيب، دراساتٌ نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٧٣، ص ١١٥ وما يليها.

٤- المصدر السابق ص ١٨٤

٥- السابق ص ١١١.

٦- نشرت الدراسة في مجلة أوراق، عمان، ع ١٩/١٨ السنة ٢٠٠٤ ص ٨٣ ٨٩.

٧- شكري ماضي: السابق ص ١٣٦.

٨- السابق ص ١٤٨.

٩- السابق ص ١٥٠. وللمزيد انظر = أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، مصر، ط٢، ٢٠٠٣، ص ٦٤. وانظر = محمد القاضي: الرواية والتاريخ، علامات في النقد، مج ٧ ع ٢٨ يونيه/ حزيران ١٩٩٨ ص ص ١١١ ١٤٢.

١٠- السابق ص ١٥٢.

١١- ينظر= عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ط٢، ٢٠٠١ ص ٤٦.

١٢- شكري ماضي: السابق ص ص ١٦٢ ١٦٣. وانظر للمزيد = شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١ ١٩٨٦، ص ص ٢٨ ٢٩.

١٣- السابق ص ١٦٥

١٤- السابق ص ١٦٦. وللمزيد انظر = جون هال وآخرون: مقالات ضد البنيوية، ترجمة إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٦، ص ص ١٩ ٥٤.

١٥- ينظر = عبد القادر الغزالي: اللسانيات والتواصل، دار الحوار، اللاذقية سورية، ط١، ٢٠٠٣

١٦- السابق ص ١٨٩.

١٧- للاستزادة انظر = عادل الفريجات، الأجناس الأدبية تخوم أولا تخوم، علامات في النقد، مج ١٠، ع ٣٨، رمضان ١٤٢١هـ، ص ٢٤٧ ٢٦٨.

١٨- السابق ص ٢٧.

١٩- السابق ص ٢٧.

٢٠- انظر الفصل الثاني من كتاب موجز تاريخ النظريات الجمالية، لنيكوف وسمير نوفا، ترجمة باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥، ص ص ٣٧ ٤٢.

٢١- ماضي: السابق، ص ٢٨. وللتحقق من ذلك انظر = جمال الدين القفطي (٦٤٦هـ) إخبار العلماء بأخبار الحكماء، دار الآثار للنشر والتوزيع، بيروت، بلا تاريخ، ص ٢٤.

٢٢- السابق ص ٣٢.

٢٣- السابق، ص ٨٧.

٢٤- انظر في ذلك عبد الرحمن ياغي، مارون النقاش وتجربته الرائدة في المسرح، مجلة العربي، الكويت، ع ٢٥٢ تشرين الثاني ١٩٧٩. وانظر المسرح العربي بين النقل والتأصيل، الكويت، ١٩٨٨، ط١، ص. ٥٩ وانظر أيضاً = علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، الكويت، عالم المعرفة، ط٢، ١٩٩٩ ص ٦٩-٧١.

٢٥- ماضي: المصدر السابق ص ١٠٣.

٢٦- ماثيو آرنولد: مقالاتٌ في النقد، ترجمة جمال عزة، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٦.

٢٧- صدر عن المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ط١، ١٩٦١ وينظر= ص ١٧.

٢٨- ماضي: المصدر السابق، ص ١٥٧. وللمزيد انظر = يوسف جابر، البنيوية في النقد العربي المعاصر، كتاب الرياض، الرياض، ط١، ٢٠٠٤.

٢٩- ينظر = فوزي الشايب، محاضراتٌ في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩.

٣٠- للاستزادة انظر = فصول في نقد النقد، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٥، ص ١٥ ٥٩.

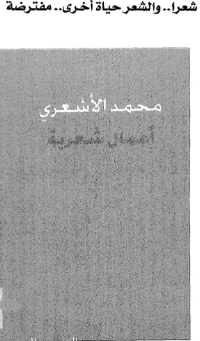
الأعمال الشعرية لمحمد الأشعري

البــيــاض المـــر
البــيــاض الشــهــي

محـمـد بـوديـك *

في الشعر كما في الحياة، يتعدد الدبيب والخطو، ويتم تركيم الخبرات والتجارب بالقسوة جميعها... والفرحة الضئيلة. وفي خلال التموقع والانخراط، ضمن هذا الصف أو ذاك... واتخاذ ما يعتقد أنه الموقف الذي ينتصر للقوى المحركة للتاريخ... والذوات الصانعة للحاضر، تنغرس الأنا مستدخلة الصوت الجمعي.. صادحة بالنشيد المنوب.. ورافعة العقيرة بما تراه.. الأكثر انحيازا إليه.. والأصوب تسديدا للآخر، بالمعنى الذي يجعل النشيد شعرا.. والشعر حياة أخرى.. مفترضة ومبتغاة.

الشعر بما هو صنف من كتابة وسيعة.. مفتوحة ومركبة، يسعى إلى جسدنة الجرح والمقول والمطب والحلم الأبهى. ذلك ديدنه منذ ليل الحضارات، وأرحام التواريخ البعيدة: النوسان بين البوح والهدير. ولعل إصدار ديوان جامع بعد لحظات التركيم المشتعلة أن يكون في الأس من فكرة تجميع المجموعات الشعرية. بما يعني تجميع خلاصات حيوات متداخلة، واستقطار تجارب وخبرات معيشة في الخيبات والانتصارات. هكذا أنظر إلى صدور الأعمال الشعرية بما هي حدث وفرح لأنها تتيح الرحلة البعيدة والمتكثرة.. وتسمح بالمتابعة والاستقصاء.. والإمساك بالخيط المتكبكب عبر العقود والمحطات.



إن الأعمال الشعرية متواليات، متعاضدة ومتفارقة، من الآلام والآمال.. والانكسارات والانعطافات الحياتية واللغوية. بهذا المنظور، أحتفي بها بوصفها منجزا استعاديا منتوى، وبخاصة إذا كانت أعمالاً لشاعر من حجم الأشعري.. كرس انغراسه في تربة الشعر المغربي بله العربي، مربيا لشعره وحادبا ومتعهدا بالسقيا والسهر.. وجلب القش إلى العش البهي. وبالمنظور إياه، أقرأ شعره كما لو كان قصيدة واحدة مسترسلة منسابة كنهر أو قلب دائم الخفقان.. قد يكبو وتعترضه الحصوات.. ولكنه يظل ساريا متدفقا بعد أن يتجدد بالهواء.. والماء.. وبرقص الضفتين.

الكتابة إضفاء الحياة على ما لا حياة فيه، أنسنة وشخصنة وإكساء وإنقاذ من سديم الغياب ومتاهات العزلة.

وإذا كانت الكتابة فعل استدراج وتكملة لشيء ناقص في الحياة في ظن محمد برادة، فهي - في الآن ذاته - امّحاء وتلاش وموت: إعلان لطي تواريخ ووقائع وصور، بقدر ما هي إضمار لحياة أصوات وشخوص وعلائق وأشياء وذات ما فتئت منغرسة في الكتابة وبها. طي ونشر.. موت وحياة.. هكذا هو الشعر.. هكذا هي الكتابة الإبداعية بوجه عام. فالحياة والكتابة وجهان لبلوى واحدة وامتحان قاس. وعليه فإن صدور أعمال الأشعري الشعرية هو صنيع تتويجي فعلي ورمزي لسيرة شعرية حافلة".

منذ "صهيل الخيل الجرحة" الصادر في العام ١٩٧٨.. مرورا بـ: "عينان بسعة الحلم" الصادر في العام ١٩٨٢، و "يومية النار والسفر" الصادر في العام ١٩٨٣، و"سيرة المطر" العام ١٩٨٨-و"مائيات"١٩٩٤ و"سرير لعزلة السنبلة" الصادر في العام ١٩٩٨، وانتهاء بـ"حكايات صخرية" الصادر سنة ٢٠٠٠، لفت الأشعري الانتباه إليه.. كصوت نقي نوعي جمعي وفرداني، وفق المراحل واللحظات.. وتبعا للحذق الأدائي.. والإنصات للشعر. هو الذي ما ونى يطرح الأسئلة على الواقع وعلى الشعر.. أسئلة الوجود والندوب والأعطاب الروحية.. وانشطار الذات الشاعرة ما بين الرماد والورد. وحين يشتد الدوار بالشاعر وهو يلهث وراء دوائر المتاه، يحفر في الطفولة عميقا يستصفي خدوشها راسما ومتعقبا بالصمت وصارخا (تأمل المفارقة) في البرية الجديبة، يفيء إلى سروة الذكرى حيث الصحب والغيم والقصيدة،

وحيث الطفولة عكاز وناي.. ارتداد إلى الصلصال والأم، وتشوف إلى القصيدة بما هي هناءة وجذل ولهو وزينة ولعب.

وفي "سيرة المطر" وكثير من القصائد، يرتفع رنين الطفولة الخضراء ملونا منظار الشاعر إلى الأشياء والعلائق والكون والدوائر الميتافيزيقية من دون أن نعني بها المتسامق والمتعالي. رنين يتمدد في الفراغ والبياض، يخدش رفيف الفراشة ويجرح سحنة الليل، وعواء الرغبة القرمزية. هكذا يمهر الشاعر نصوصه الشعرية ببقايا زجاج عرقه، ونزيف روحه، وأصداء طفولة ما انفكت مستعلنة مصاحبة لسيرة الشعر والشاعر وهي تأتلق معانقة مديات من البهجة والمرارة، من السواد والبياض، من البحر والصحراء، من الأسلاك والحدائق، من السنونو والغربان، من عتمة القبو وضياء النشيد، من السيف والقمح، من الوشم الفضي، والصمت النحاسي، من الطفل اللاهي الذي كان، والمشطوب الذي سيكون. كل ذلك في تضايف عجيب، وتصاد راعف لا يتحقق إلا في الشعر بما هو نداء الذات، وترجمان الأشواق، وسؤال الكينونة والوجود:

-صدر قصيدة آوتكَ محترقا

لفيء حليبها

وهدتك للعطش المحال.

شعر الأشعري يؤالف بين الغناء والعناء.. يسكن لغة مشتعلة وينسكن بها، وعدا مشتعلا أبدا في الصياغة والأفق والمغامرة. عبور من وضعية إلى أخرى، من التحديق البراني المدمى، إلى استبطان الجرح الأليم، والاستغوار الجواني الكتوم. هكذا تشتعل الحواس متضايفة بعضها بعضا كأنها في عملية تراسلات وتنافذات من أجل أن تقول البعيد القصي الذي يتلامع في مشيمة الإشارات الغامزة والألفاظ الرامزة. وليس هذا القصي الخفي الجواني سوى صدى الانكسارات والخيبات، والاحتفاء بالعزلة والانكفاء والصمت في مرحلة لاحقة، مستنجدا بالصوت الذي لا صدى له، وبالقصيدة مأوى، والمرأة رمزا أو لحما، سكنا وحرثا بوصفهما إبدالا وجوديا.. وتصعيدا نفسيا، وتعويضا جماليا عن تشوهات الواقع: الواقع المر، والحبوطات التي تترى.

يسهر محمد الأشعري على لغته، متبتلا في محرابها، دون أن نقصد التحكيك والتنخيل والزخرفة-وينسج من لعابها ورذاذها وحريرها محفلا حكائيا، وسجلا سرديا لا يني ينساب رقراقا تغشاه حوريات الشعر، وتحفه أنغام أورفي الفاتكة.

والسؤال الشعري يطرح منذ "سيرة المطر"، وعذاب الامتلاك واضح وجلي، امتلاك لغة مخصوصة لتقول الإحساس والشعور والرؤيا في شفوف الينابيع.. وفي صفاء عيون الديكة.

ديوان "سيرة المطر" يدشن سيرة شعرية جديدة، إذ يتيح إمكانية القول بالكتابة الشعرية الموعى بها و المدركة في أخص دقائقها أي بما يجعل الشعر مرتهنا لشعريته وحسب.. من خلال استعلان الأنا.. وحضور الذات وانتساج الجمالي في أعطاف القصيدة بانيا ولاحما ومخترقا. والقول بالكتابة يقود إلى القول بانقضاء الكلام أو ضموره وضآلته في بناء النص وبنية القصيدة. فهل الكلام حكي؟ هل الحكي كلام يرتد إلى الأسمار، وهزع الليالي، وامتشاق الشعر سيفا ورمحا وتراشقا وتنابزا وجوقة تلتهب بالتصفيق؟ وهل الكتابة تركيب واعتكاف ومحو وابتعاث.. أي شعر ومجاز؟

لا مراء في أن الكلام ذاكرة المرئي والمسموع والمروي.. تحتجزه الكتابة، وتنشره على محفة الصمت أي على الورق.. على البياض.

لا مراء في أن الكلام ذاكرة المرئي والمسموع والمروي.. تحتجزه الكتابة، وتنشره على محفة الصمت أي على الورق.. على البياض.

لكنه يظل وهو مكتوب-أعلق بالبعد الشفاهي والمشيمة الأولى لأنه يسمي ولأنه تطريبي. بينما الكتابة حدث في الآن والبعد والشخصي والإضافي. إنها جرح الذات الذي لا ينبجس إلا في قسوة التيه، وذهب العزلة أو وحشتها على الرغم من استدراج العناصر والأشياء والعلائق البرانية إلى حياضها ومصهرها.

ضمن الأسئلة الحائرة إياها، تندرج أعمال محمد الأشعري الشعرية ككل الأعمال الكتابية النوعية التي تسعى إلى حفر مجراها.. وإطلاق نشيدها في التاريخي والراهن والآتي.

إذ هي: (الأعمال) الحيز المادي الملموس الذي ينتأ حجة على التباس الصوت في البدايات، والتباسه بالجمعي والموقف الموحد، والمشترك العام وينهض بما تتيحه المجاميع- من ناحية أخرى، برهانا على الانفصال فيما هو متصل، والخروج فيما هو مسبق على النداءات الأخرى. هكذا تشيد المتن الأشعري، وتميز عبر عذابات الأيام والليالي، انتسج فيها مشروع كتابي /شعري ما انفك يرسم نقلاته المدوخة، وانعطافاته الحاذقة.. إضافاته وصوته الاعتباري الجدير بالانتباه والمتابعة والاستقصاء. لأنه أي المشروع لبنة أساس في بيتنا الشعري، وضعت بعين المهندس، وحدب المصمم، منذ أن قال، في ديوانه: (عينان بسعة الحلم):

-أقفر الدرب

وحسبنا الدقائق تلو الدقائق

انتبهنا لملامحنا

وقرأنا وراء ابتسام التحدي اعترافا برعب الحقيقة

ثم تشكل موكبنا الفرد واحدا واحدا.

كما يعبر الياسمين إلى هدأة الليل.

كانت المجموعتان الشعريتان الأوليان: "صهيل الخيل الجريحة" و"عينان بسعة الحلم"، تجسيدا دالا على مرحلة المطلقات والأماني الكبيرة التي رآها الحلم أو الوهم طوع اليد. وكانتا لحظة تمرأى فيها الصوت الجماعي.. صادحا بالنشيد الوطني.. هادرا بالوعود،.. وملتمعا بروقا.. ومخاييل تباشير. من أعماق الواقع صاغ الأشعري أسئلته وصوره وحواراته، وبنى متخيله على الحسي والمرئي والجمري اللاهب.. واقع شائه... واقع مر.. واقع كوسج. ولا غرو فالزمن القرن الفائت، والعقد سبعيني.. وما أدراك ما السبعيني .. إليه ينتسب الشاعر كصوت منفرس ومركوز سياسيا وثقافيا وشعريا، والذي ساهم فيه -إلى جانب زمرة من سارقي

النار- بإقلاق القصيدة أقصد بسؤال اللغة كأداة أميرة يتوسلها سيد الكلام: الشعر، رغم حراشف السياسة، واستضمار العصا والجزرة. قصيدة بقدر ما انهمت بنقد الوضع السياسي العام، بقدر ما ساورتها الحيرة الفادحة في كيفية تحقيق شعريتها والانتصار لصوت أفروديت أوإيراتو. هذا الأرق الشعري والانهمام الجمالي هو ما تأكد في الثمانينيات وتسيد في ما بعدها، منذ "سيرة المطر" تحديدا كما أسلفنا-. لقد أحس الأشعري وثلة من مجايليه بتورط النص في الشعار أي في الكلام، وسقوط معظم "الكتابات" كاسترجاع وتبويق في التقريرية والهتاف واستجداء التصفيق. ومن ثم تبلور الأرق إياه في سؤال كيفية صهر السياسي بمعناه العميق، في نار الشعري. إنها المعادلة التي قصر دونها البعض. فيما- استأنف المشاؤون- والأشعري واحد منهم- مسيرهم لتحقيق الوعد، "وعد كنبض الأجنة"، واستضافة المستحيل والجمالي، وما به تكون الكتابة جديرة بالتوصيف الأجناسي:"الشعر".

أقفل الباب وراء "الصهيل" الذي تناثر مزقا وارتطم بالأسوار وأسبل الجفنين إلى حين-على "عينان بسعة الحلم" اللتين رأتا ما يدمي القلب ليستقوي على اصطكاك الركبتين بدفء الطفولة في "سيرة المطر"، والاستبطان في "مائيات" والحلم والأمل في "يومية النار والسفر" هو الذي أصبح:

-جسدا متعبا بتفاصيله

-جسدا موصدا

-جسدا موحلا

-جسدا من رماد ودمع

ها هي ذي قدامنا-حياة مضاعفة: حيوات منكتبة.. عيشت- بالطول وبالعرض، ملأى بالندوب ومثقلة بأنداء الحلم، ونداءات اللانهائي. حيوات في النصوص، ونصوص في الحيوات، أصداء عنونات في بدايات الخطو والنشيد، حبرات في البناء والمحو.. في الكبو والقبض على الجمر. أصداء عنونات من رجع المرحلة: -خروج رأس الحسين من المدن الخائنة (قاسم حداد)- أعناق الجياد النافرة (فواز عيد)-أرفع يدي احتجاجا (فوزي كريم) مرثية العمر الجميل (عبد المعطي حجازي). تأملات في زمن جريح (صلاح عبد الصبور)...

وأصداء قصائد مغربية ممهورة بميسم



القص والسرد يبصمها الهم السبعيني واقعيا وشعريا، وتتبنى سمتا ونعتا على رامز شخوصي واقعي أو متخيل: "السكدالي" في قصيدة عبد الله راجع: (رائعة أيامك يا حرب الزنج)- ومحمد الأشعري مع نفسه: (وقائع متوهجة من سيرة الفقيه بولحية) التي أسقطها من الأعمال الشعرية، وهي القصيدة التي ضمها ديوانه الأول: (صهيل الخيل الجريحة). ومحمد بنيس: (وجه متوهج عبر امتداد الزمن)، وشخصية ياسر أبو النصر الجائي لأحمد بلبداوي. ومحمد بنطلحة (أبو فراس) وحسن الأمراني: (على أعتاب ابن الفجاءة).. وهي

ها هي ذي قدامنا- حياة مضاعفة: حيوات منكتبة.. عيشت- بالطول وبالعرض، ملأى بالندوب ومثقلة بأنداء الحلم، ونداءات اللانهائي

تصاديات حضرت في الكتابة، ضمن التاريخ المذكور.. والسياق السوسيوثقافي للمرحلة.. حتى نأمن منزلق الإسقاط والتعالم. ذلك أن انسراب الخطاب السياسي، أو الموقف الايديولوجي، إلى الشعر، لم يكن في المحصلة، سوى انسراب سؤال الواقع بكل زخمه إليه، فضلا عن أنه الجامع المشترك بين القصائد الشعرية المغربية تاريخئذ.

ثم ما عتم أن حلقت القصيدة إذ انتقلت: (من دائرة المنظور السياسي الايديولوجي إلى رحابة المتخيل) فيما يقول المهدي أخريف(٢).وطفقت الأنا الشعرية تختبر لعبة المرايا الشعرية وتنحت معجمها الشعري الساعي إلى بناء قصيدة مركبة متكثرة تُسامتُ بين الدرامي والغنائي، الحواري والمونولوجي، القصيرة المكثفة، ذات الصور الومضية المدهشة.. والمطولة المتعددة.. منذ "سيرة المطر"، و"مائيات" و"حكايات صخرية" و"سرير لعزلة السنبلة". وتميز الأشعري، وهو يختبر الأشكال والرؤى، بما يمكن تسميته بصهر الشعر بالنثر أو النثر بالشعر.. أو البحث عن شاعرية النثر كـ"شكل من أشكال البحث عن إيقاع الواقع، وضخ الأوزان الشعرية بمياه جديدة"، بلغة محمود درويش، "إذ لا يمكن لأي شاعر مهما كان انحيازه لخياره الجمالي، النجاة من الحوار معه".

وترتيبا عليه، يكون ديوان "حكايات صخرية" الذي يضم.. بستان العزلة.. و"سرير لعزلة السنبلة" بما هما مرثية لعمر جميل.. أو مرثاة عميقة لأركاديا غامت وغابت، ومديح للحب.. ونوسطالجيا حارقة، يكون مجلى لما أومأنا إليه، إذ لا يخفى كيف أن الشاعر يزاوج بين بنيتين تركيبيتين: "حكايات صخرية" كبنية نثرية تحيل على الحكي والسرد وتوهم بالتتابع والخطية، وبنية شعرية مكثفة: (بستان العزلة) و"سرير السنبلة، تقوض الخطية وتعلي من قدر الصورة وقيمة المجاز. وهو دأب أشعري بامتياز، موعى به ومدرك ومقصود، رافق التجربة الشعرية منذ "الصهيل". ولا أدل على ذلك من عنونات مجاميعه: "صهيل الخيل الجريحة"-"عينان بسعة الحلم"-"يومية النار والسفر"-سيرة المطر-مائيات-حكايات صخرية-نقرأ مثلا:

وسيتبعون آثار خطوي بمكانس من زجاج

حتى يصبح المحو نزيفا حافلا بالشظايا

ولكن أحدا لن يجرؤ على اقتحام بستان العزلة

الذي وضعت فيه منذ أمد بعيد

أشياء روحي

وبنيت فيه سريرا عذبا

للمرأة التي وضعت قلبها

مثل وشم صغير على عنقي.

دم ينتشر في الكتابة ويلون بالقاني والقرمزي والأرجواني أمداء الطفولة.. ومغاني الصبا.. والذاكرة المعافاة والمشروخة.. واليومي المتشظي.. والشطح واللعب اللغوي. والبعثرة المرجعية كما في نص "استعارة"، والمدهش الغرائبي أحيانا بتفصيل مدقق وعناية ريتسوسية (نسبة إلى يانيس ريتسوس).. وأحيانا أخرى.. بتركيز وتقشف وومضي كما في المجتزآت الشعرية التالية:

-أحبيني كما لو كنت أصبعك الصغير

تداعبين بياضه بالخاتم الماسي والحجر الكريم

تصوري يدك الجميلة دونه

تصوري أني هجرتك

أو أن صقرا ضاريا خطف الحجر

يا ليت أدركت منذ الوهلة الأولى

أن الحياة سخيفة..

من غير هذا الأصبع الماسي

من غير هذا العنف يقطعه

ويرسم بالدم القاني حبنا

حديقة تحت المطر.

لغة الأشعري اجتراحية متوثبة تمور بالحركة والتدفق.. المدهش والبسيط العذب: القصيدة أفقية والسرد عمودي. ثم يتناوب البعدين هذين، خطان متعامدان متفاعلان يتعاوران الغنائية والمونولوغية والحواري. من هنا قوة مقترح الأشعري الجمالي في "مائيات" و"حكايات صخرية". انبثاقية مدوخة وسيولة هذيانية بالمعنى الإيجابي، تتضفر بها وعليها الصور وهي تدور كوشيعة المتبتل. شعر ينوس بين الدوال المجروحة والمداليل المنشرحة. ورغم كون مرحلة "صهيل الخيل الجريحة" و"عينان بسعة الحلم"، مرحلة منقوعة في

> **لغة الأشعري اجتراحية متوثبة تمور بالحركة والتدفق.. المدهش والبسيط العذب: القصيدة أفقية والسرد عمودي.**

اللحظة السياسية والإيديولوجيا، فإنها لم تكن انعكاسا مصمتا في العملين الشعريين أو صدى مرآويا كما أرادت اللوكاتشية أو الكولدمانية بعد تعديل طفيف، بل تحويل وتضعيف وتنافذ ذاتي- جمعي، حضر فيها بمقدار، قلق وسؤال الشعر.

ولئن نظرنا نظرة اختزالية إلى ديوان "مائيات" لقلنا إن الشعر فيه ينصب على الشعر.. حيث تنتصب الوظيفة اللعبية:

La fonction ludique، كألطف ما تكون اللطيفة بلغة عبد القاهر الجرجاني. لنقرأ قصيدة: "حروب صغيرة" فسنلفي أنها قصيدة مدوخة تجعل من مفهوم القصيدة موضوعا للتأمل، ومن سيرة الكتابة مجالا

عينان بسعة الحلم

للنبش في الماضي والحاضر.. في المحسوس والمجرد، الفلسفي والسوريالي والفيزيقي والمتافيزيقي. دوامة من الصور المولدة حيث المعنى إلى زئبقية وفرار يسعى، والدلالة إلى تعمية وانفجار: عتمة وصحو، غضارة وغشاوة، غمد وسفور، إغماض وتحديق.

وفي ديوان: "حكايات صخرية" ومطولته، "سرير العزلة"، يتقدم الشطح التخييلي.. ويستفرد الانزياح اللغوي والتوتر التصويري بفضاء المحكي الشعري. ومن ثمة بات الحديث عن قصيدة مغربية متجذرة وراسخة من باب السماء فوقنا.

نقرأ في عجالة ما يؤكد تأولنا:

-وهبت سيول مهججة

فإذا ضوع عريك يغمرني

أجوس مراتعه جذلا

هذا المذاق الذي يلسع القلب

هذا التوجس في رفة الجفن

هذا التوتر في رعشة حلقت.

كما نشعر بالالتذاذ والدهشة، ونحن نُرَحلُ العين والحس والوجدان بين النصوص التالية: (نظرية بلاغية) (وجبة زجاجية) (استحالات شخصية) (دمية روسية) (استعارة)-(درس في المرارة..).. إلخ... حيث تلتقط رؤية الأشعري ضجر اليومي- واحتقان الناس وحياد المرأة النحاسي، وبرودة العلاقات.. والمعيش الكابي والفاتر والإحساس المكسور كما في قصيدة (ذهاب وإياب).

ويبدأ هنا الديوان إياه بالكشف عن الأقنعة.. وازدواجية البعض، وشيزوفرينيتهم، وانشطار ذواتهم، وبمحاولة فك الارتباط بين التمثيلي بمعناه السلبي، وبين الجدي. لهذا المعنى ينتظم القصائد حكي "صخري" ناتئ حاد شرس يقول الخذلان فيما يذهب بمضاء الصورة المتقشفة والمجاز البارع المكثف إلى قلب التفاصيل في اليومي البادي، والجواني الخبيء، حكي صخري، لا يعوزه نسيج الحرير وهفهفة الأنامل:

-لأن شفتيها انفرجتا

حتى يمر لساني إلى عش الصاعقة

لن ترى الشظايا التي تسقط من كلينا في معبد الماء







ولا الفراشات التي ستنبت فوق رموشنا المسبلة.

وتحضر السخرية والباروديا في جملة من القصائد عبر الدواوين المختلفة وهاك نتفا:

١-وسألت شاعرا عن الجلنار كيف هو

فقال لعله زهرة زرقاء

وأنا أعرف أنه لا بأس

من أن يكون الجلنار زهرة زرقاء في الشعر.

-"استعارة"

٢-وقال:

ها هو ذا شاعر جديد

من صنف شعراء العشريات

دعنا نقل...

ها هي قصيدة نثر تنام في حوصلتي

أنا الذي كنت قبل قليل

سحابة تنام في معطفها

أو "غيمة في بنطلون"

كما يقول الآخر.

-"حلول"

-وفي خاتمة "حروب صغيرة" يقول:

-أما الذي قلته في البداية

عن راية أو فرار

فليس سوى خدعة لمغادرة النص

حتى يعود الهدوء إلى جوقة الكلمات

ويصير الكلام عبورا ظليلا

الشاعر طفل واللغة دمية تقول: هيت لك هيأت لك، فيتقدم نحوها بشهوة البراءة كلها ليبعثر شعرها الأشقر أو الكستنائي، ويعيث "فسادا" في أطرافها المركبة، واضعا أصبعه الصغير الناحل، في ثقبيها = عينيها اللوزتين المسحوبتين إلى الخلف كفرعونية إلهة. يعبث ويلعب ويفكك، من دون أن يعلم أنه ينشئ خلقــا، ويبني متخيلا. وشبيه بهذا: الوظيفة اللعبية التي يتأسس عليها الشعر حيث الانتشاء واللذاذة والرجة والألم أيضا.

-سأترك وعدي قابعا مثل قط خجول

في لوحة غبراء

وأرمي بنفسي في لجة توله أبيض

لا يسكنه جسد

ولا رقة

ولا رفة طائر وحشي

يخدش زرقة السماء.

وحيرة الشاعر في الوجود من حيرة الطفل وتلفتاته اللاتنتهي نحو الجهات الست. حيرته وهو يحمل كيانه الهش..-مخطوفا ومنجرحا- على محفة موته أو وردة شعره، مبتغيا الوصل-وليس غير الوصل-سبيلا إلى التفتت والتذرر والامتزاج بتربة أرض آتية وسماء حانية تلقم الروح ندى غيث وبعث وحياة ثانية:

-وقد كان وعدا فضل السبيل

وكان سبيلا فتهت

فلما شربت الرحيل زلالا

ظمئت

ولما رجعت إلى النبع

ضيعت وجهي بمرآته

ونأيت

إلي بهذا المدى

فإن كان وصلا فوصل

وإن كان موتا فموت

من "صهيل الخيل الجريحة"، إلى "حكايات صخرية" خيط من الدم والنجم والغبار، وليال من العذاب والمحو؛ المحو يتبعه المحو: محو الخدوش والأعطاب الوجودية بالقصيدة، ومحو القصيدة بالقصيدة في مسعى حثيث ومدروس من أجل التميز واحتياز الصوت المتفرد، في الكتابة الأخرى التي تحضر ظلا للمتاه.. وسريرا للعزلة الذهبية. في الكتابة وهي تنشر أسرارها كما تنشر فاتنة بدوية ضفائرها الليلية في شمس أبريل أو على مرايا سنابل صهد يونيو، أو ترتمي كالشراع البعيد على الملح والنوارس، فاتحة للأزرق اللازوردي وشمها، وللمر العلقم دثارها، وأزرار الأغاني.

"إن صدور الأعمال الشعرية في ديوان، فيما يقول محمد بنيس، لحظة من حياة لا تتوقف. وإذا كان الموت يتحول إلى تجربة مأساوية عندما يرتفع إلى مستوى تجربة المصير، فإن للقصيدة حياتها الثانية التي لا نعرف عنها شيئا"(٣).

إذا كان الموت يتحول إلى تجربة مأساوية عندما يرتفع إلى مستوى تجربة المصير، فإن للقصيدة حياتها الثانية التي لا نعرف عنها شيئا"

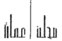
*شاعر وناقد من المغرب

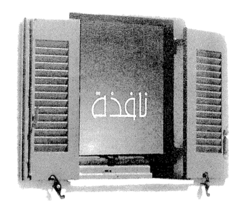
إحالات:

١ - محمد الأشعري. أعمال شعرية- دار الثقافة. اتحاد كتاب المغرب- ط١ /٢٠٠٥.

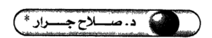
٢- المهدي أخريف، كلمة وردت في مقدمته لأعمال الأشعري.

٣ - محمد بنيس: الأعمال الشعرية-الجزء الأول-دار توبقال-المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢٠٠٢.





ماذا تعرف عن الإسلام؟


د. صــــلاح جـــرار *

حدثني من أثِقُ بروايته ممّن زار بريطانيا مؤخراً، أنّه عندما كان خارجاً من محطّة (رسل سكوير) لقطارات الأنفاق في لندن، شاهد شيخاً له لحية طويلة غير متناسقة ويلبس ملابس رثّة متّسخة وحذاءً مهترئاً، ويدلّ مظهره على أنه قادمٌ من العصور الوسطى، كان يقف بباب محطّة الأنفاق تلك ومعه منشورات وكتيّبات يعترض بها طريق الداخلين والخارجين ويوزّعها عليهم مجاناً وهو يقول ما معناه بالإنجليزية: ماذا تعرف عن الإسلام؟

وحدّثني ذلك الصديق أن المشهد كان مقزّزاً، لأنّ منظر ذلك (الداعية!) نفسه كان منفّراً إلى أقصى حدّ، وكان كلّما استوقف أحداً كي يعطيه من منشوراته، كانوا يرمقونه باشمئزاز ثم يمضون عنه، وكأنّهم يريدون أن ينفضوا ملابسهم مما قد يكون علق بهم منه.

والذي أراه أنّ هؤلاء البريطانيين لم يكونوا بحاجة إلى معرفة الإجابة عن السؤال الموجّه إليهم: ماذا تعرف عن الإسلام؟ لأنّ مظهر ذلك الداعية الذي يوجّه لهم ذلك السؤال يحمل معه الإجابة، فيكفيهم عناء قراءة تلك المنشورات.

لقد غاب عن بال هؤلاء الدعاة أهمّ شرط من شروط (الخطاب المقنع) وهو شرط المظهر المقبول وحسن الهندام واحترام الذات، فكيف إذا كانت هذه المفاتيح كلّها غير متوافرة في شخصية كثير ممّن يتصدّون للدعوة إلى الإسلام أو الدفاع عنه. وقد يظنّ كثير من المتدينين أن التديّن يعني الانصراف عن المظاهر انصرافاً تاماً وأن ذلك بمثابة التعبير عن الزهد في الحياة الدنيا ومتعها! مع أنّ الدين الإسلامي يعنى عناية بالغة بالنظافة وجمال المظهر وحسن الهيئة والهندام، فالنظافة من الإيمان، وقال تعالى: (يا بني آدم خذوا زينتكم عند كلّ مسجد، وكلوا واشربوا ولا تسرفوا إنّه لا يحب المسرفين) (الأعراف ٣١).

وفي التراث الديني الإسلامي شواهد لا تحصى على مدى عناية الإسلام بمظهر الإنسان المسلم وحثّه على النظافة وحسن الهندام وطيب الرائحة وما إلى ذلك، يقول لسان الدين بن الخطيب في مقدمة كتابه «الإحاطة في أخبار غرناطة» عند وصف أهل مدينة غرناطة ومدى عنايتهم بملابسهم وحلاوة مظهرهم: " فتبصرهم في المساجد أيام الجمع كأنّهم الأزهار المفتّحة في البطاح الكريمة تحت الأهوية المعتدلة ".

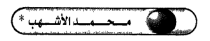
والله سبحانه وتعالى جميل يحبّ الجمال، والأصل في جمال النفس والروح الذي يتحقق بالدين والإيمان، أن ينعكس على لباس المرء ومظهره الخارجي ومسلكه وحديثه وذوقه، ومتى وجدنا خلاف ذلك فإنه دليلٌ على أن النفس لم تتهذّب والروح لم تبلغ السموّ، وأنّ الإيمان لم يأخذ طريقه إلى القلب ؛ فجمال المظهر من علامات جمال النفس وصدق الإيمان.

إنّ عدم مبالاة كثير من المتدينين المسلمين بمظهرهم وحسن هندامهم وهيئتهم، من الأسباب الرئيسية في تشويه صورة الإسلام في عيون أهل الغرب والشرق.

---

* كاتب وأكاديمي اردني

آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة



محمد الأشهب *

صدر للناقد المغربي عبد المالك أشهبون كتاب بعنوان: "آليات التجديد في الرواية العربية". ولرصد هذه الآليات كما هي متحققة في المنجز الروائي العربي، توقف الناقد عند ثلة من الروائيين العرب الذين يحسبون على تيار "الحساسية الجديدة" في الرواية العربية، والذين تميزت مساهماتهم الإبداعية بإضافات نوعية جديدة، في الوقت الذي يعرف فيه هذا الفن تراجعاً ملحوظاً في عصر هيمنة ثقافة الصورة.

إن رصد الناقد لهذه الآليات نابع من وعيه بأهميتها في تطوير المتن الروائي العربي، حتى يتسنى له أن يتماشى مع إيقاع المجتمع العربي المعاصر بكل ما يسمه من تعقيد وتداخل وتناقض.

ولتقريب القارئ العربي من هذه الآليات الجديدة التي استخلصها الناقد من متابعاته النقدية، قسم الكتاب إلى مدخل وخاتمة وست مقالات، تناول في كل مقالة إحدى التجارب الإبداعية ليبرز مميزاتها وكيفية استثمارها لإحدى هذه الآليات.

هكذا توقف الناقد عند كل من إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم من مصر، وميسون صقر من الإمارات العربية المتحدة، وعبد السلام حيمر وعبد السلام المساوي ومصطفى آدمين من المغرب.

فبالرغم من اختلاف تجاربهم الإبداعية: سيرة ذاتية، رواية تاريخية، شاعرية، فإن الذي يجمعهم في الغالب هو القالب الفني الذي توظف فيه الأحداث والوقائع، والأزمنة، والأمكنة، والشخصيات: إنه باختصار قالب فني تميز بتوظيف آليات "الحساسية الجديدة".

د. عبد المالك أشهبون

والناقد نفسه لا يخفي إعجابه بهذا الأسلوب الجديد في الكتابة الروائية، وهو ما نلمسه في إشادته، في العديد من المواقع، بخصوصية كل عمل روائي وكيفية تميزه عن باقي التجارب، بتوظيفه لإحدى الآليات التي تشكل نقط القوة فيه. فالقارئ للكتاب سيكتشف أن الناقد موجه منذ البداية بهذه الرؤية: أي رؤية الكشف عن هذه الآليات الجديدة المتضمنة في مختلف التجارب الإبداعية التي اختارها كنماذج لتحليلاته النقدية، هذه الآليات التي تعبر عن حساسية جديدة لدى الجيل الممثل للرواية العربية الجديد التي ثارت على قواعد الرواية التقليدية سواء على صعيد البناء كما الدلالة.

فإذا كانت هذه الرواية الحديثة قد واجهت في البداية عدة انتقادات في البداية، فإن مرور الوقت جعلها أمراً واقعاً في المشهد الأدبي العربي، لأن هذه الآليات استطاعت أن تجد لها مكانها في النص الروائي الحداثي بكثير من التنوع والتميز والاختلاف.

من أهم هذه الآليات الجديدة يذكر الكاتب: الاختفاء بالبعد الفانطاستيكي، استلهام الوقائع التاريخية، اللجوء إلى استعارات سردية من كتب التاريخ والقصص الشعبي، توظيف البعد الشاعري في العرض الروائي.

باختصار شديد، إننا أمام نسق روائي جديد، وبآليات روائية مغايرة، ثائرة على النسق التقليدي الذي بدا وكأنه لا يواكب مختلف المستجدات التي يعرفها المجتمع العربي. إضافة إلى هذا، فإن ما يميز هذه المتابعات النقدية للباحث عبد المالك أشهبون أنها ليست قراءات متصفحة لهذه الأعمال وإنما هي قراءات متفحصة، تكشف عن ما هو مرجأ في النص الروائي. فنحن إذاً أمام قراءة إبداعية حول نصوص إبداعية، تكشف لنا القراءة التفاعلية للناقد مع النص الروائي، وهذا ليس بغريب على الناقد الذي يعرف بشكل جيد التقنيات الجديدة في القراءة التي تستلهم مبادئها من نظرية التلقي، كنظرية حديثة قلبت العلاقة بين القارئ والنص. هذه النظرية التي توقف عندها الناقد في مدخل الكتاب، ليبين أهميتها النظرية في "الحساسية الجديدة" لأنها نظرية أعادت للأدب وظيفته الاجتماعية، وجعلت من القارئ ذاتاً فاعلة وليست منفعلة فقط.

وفي المدخل نفسه، توقف الناقد عند الخلفية النظرية والفلسفية لـ"الحساسية الجديدة" مقارناً إياها مع "الحساسية التقليدية". وذلك لإبراز المنعطف الذي عرفته الرواية العربية. ولهذا فرصد الناقد لمختلف هذه الآليات هو رصد لمكونات "الحساسية الجديدة"(إذا استعرنا مفهوم طوماس كوهن نقول:

"براديغما"(Paradigme مشتركاً فيما بينهم) التي لا تعد انتقالا عادياً وإنما هي إشارات ضمنية إلى التغيرات التي لحقت الإشكالات المطروحة على المجتمعات العربية خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين.

ولإبراز هذه المكونات سيعود الناقد إلى المراحل الأولى لظهور هذا النمط في الكتابة بمصر مع إدوار الخراط وآخرين، والتي اتسمت بالتمرد على التقليد. ومن أهم الخصائص التي تميزت بها الحساسية الجديدة بمختلف تياراتها(تيار التشييء أو التغريب، التيار الداخلي، الواقعية الشعرية، الواقعية الجديدة) يذكر الناقد: أفق انتظار القارئ؛ فالنص الروائي يفترض في القارئ أن لا يقف عند حدود التلقي السلبي، بل يتجاوز ذلك إلى المشاركة في الخلق والإبداع، والدعوة إلى القراءة الفطنة عوض القراءة الاستهلاكية الساذجة.

في ضوء هذه الخصائص والآليات التي أشرنا إليها من قبل، والتي تشكل الأسس والمنطلقات النظرية التي ينطلق منها الناقد في قراءته للمتون الروائية الإبداعية، سيعمل على تتبع هذه الأعمال /النماذج للكشف عن حضور هذه الآليات. ولتقريب القارئ من ذلك سنقدم باختصار هذه النماذج، مبرزين نقط القوة والتميز في كل عمل من هذه الأعمال الإبداعية المتنوعة.

١ - إدوار الخراط و"الفوضى المنظمة" في رواية "حريق الأخيلة"

كما أشرنا من قبل يعد إدوار الخراط من المبدعين الأوائل الذين ثاروا على نسق "الحساسية التقليدية"، وتعد روايته "حريق الأخيلة" التي توقف عندها الناقد عبد المالك أشهبون أحد النماذج التي جسد فيها هذه النظرة المغايرة. فالقارئ لهذا العمل الإبداعي سيجد فيه كل أنواع فنون القول: كالرسالة والمذكرات واليوميات والقول السياسي والوثيقة وقصاصات الأخبار، بالإضافة الى القول الشعري. إن هذه "الفوضى المنظمة" في أسلوب الكتابة عند إدوار الخراط تنسجم مع هاجس التجديد لديه. إضافة إلى ذلك، يصعب - حسب الناقد - تصنيفها في جنس من الأجناس الأدبية؛ فهي أقرب إلى السيرة الذاتية وليست بسيرة ذاتية بالمعنى التقليدي. فهي رواية لا تقدم أجوبة بقدر ما تقترح أسئلة في واقع عربي مهزوم

د. عبد المالك أشهبون

آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة

ومزر لا يحتاج إلى أجوبة حاسمة بقدر حاجته إلى أسئلة تحلل وتؤول هذا الراكد والساكن فينا.

٢ - صنع الله إبراهيم وآلية التسجيل في: "ذات"

بالنسبة لصنع الله إبراهيم، فأمره لا يختلف عن الروائيين الحداثيين الذين ثاروا على الواقع السياسي المتردي والمترهل، واقع الإهانة والذل بعد هزيمة حزيران الشهيرة، فالثورة التي أحدثها النص الأدبي في آليات الكتابة لا تعكس سوى دعوة الروائي الحداثي للثورة على كل مظاهر التقليد في هذا المجتمع.

وتعد رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم مساهمة نوعية في سجل الرواية العربية من خلال هيمنة ثنائية الروائي والتسجيلي. هذا البعد التسجيلي الحاضر بقوة يعد احدى الآليات الجديدة في

تعد رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم مساهمة نوعية في سجل الرواية العربية من خلال هيمنة ثنائية الروائي والتسجيلي.

الرواية الحداثية. والمقصود به في النقد الأدبي، إدماج المادة التسجيلية المستمدة من الوثائق والصحف والتقارير وإحلالها في النص الأدبي، وصهرها في نسيج النص ككل.

إن هذا البعد التسجيلي الحاضر في رواية صنع الله إبراهيم"ذات" لا يعني دعوة إلى الواقعية التقليدية، وإنما الهدف منه إعطاء صورة عن الوقائع السياسية والاقتصادية والاجتماعية للإنسان المصري، لكن اعتماداً على ما يسميه الناقد عبد المالك أشهبون بـ"المعرفة الحفرية" التي تتعلق بمعرفة أماكن وسلوكات وانفعالات الشخصيات، وذلك لمعرفة فرحها وحزنها، آلامها وآمالها...

إن هذه "المعرفة الحفرية" (Le savoir archéologique) بلغة ميشيل فوكو لا يتأتى الحصول عليها إلا عبر استثمار هذا البعد التسجيلي الذي يمثل إحدى مقومات الكتابة الجديدة في رواية صنع الله إبراهيم التي تدخل في دائرة "الحساسية الجديدة".

٣ - ميسون صقر وفضح المسكوت عنه في "ريحانة"

تجمع الرواية الإماراتية ميسون صقر في عملها الإبداعي: "ريحانة" بين السجل التاريخي والوثيقة، بين النثر الفني والشعري، بالمعنى الذي يجعل من الفن الروائي فنا ديناميا مفتوحا، وجامعاً للأنواع الأدبية المختلفة المرجعيات. وما يميز هذه المبدعة هو خوضها في المسكوت عنه (L'impensable) والمهمش، موظفة إياه في قالب فني جمالي متميز. إذ إن قضية العبودية - موضوع الرواية التي تناولتها المبدعة - لها حضور قوي في تاريخ الغرب ولكنه موضوع مسكوت عنه في الثقافية العربية. فعبر هذا العمل الإبداعي تطلق ميسون صقر صرختها العميقة لتدين من خلالها جميع مظاهر الاستبداد، لما يشكله من سلب لقيمة الحرية بالنسبة للفرد والجماعة على حد سواء. فالرواية تعد محاولة جريئة لملامسة إحدى القضايا الحساسة التي لها ارتباط بالوجود الإنساني العميق. فثنائية الحرية والاستبداد تستند فيها المبدعة على خلفية فلسفية تناولها هيجل في ثنائية جدل العبد والسيد، والتي سيطورها ماركس فيما بعد؛ وهي ثنائية تصب في الأفق انتزاع العبد الاعتراف بكرامته وحريته لتخفيف وعيه الخالص بذاته وانعتاقه من

الوعي التابع للسيد. هذا على مستوى موضوع الرواية، أما من حيث التقنيات الجمالية، فالمبدعة في روايتها:"ريحانة" كسرت إحدى مقومات الرواية التقليدية المتمثلة في"أفق الانتظار". فالمتتبع للرواية سيصاب بخيبة الأمل من تدهور حال الشخصية الرئيسية في الرواية. ففي الوقت الذي ينتظر فيه القارئ تغيير الوضعية الاجتماعية لريحانة "العبدة" بعد اكتشاف البترول في الإمارات العربية المتحدة؛ فإن العكس هو الذي حدث. فبهذا التخييب لأفق الانتظار تكون المبدعة قد وظفت وبشكل جمالي رائع إحدى آليات "الحساسية الجديدة" ضداً على الرواية التقليدية التي تحقق للقارئ هذا الأفق في نهاية الحكاية بأسلوب سردي تقليدي، ينطلق من بناء الحدث، فالعقدة، فالنهاية. بهذا العمل تكون ميسون صقر قد أثبتت مرة أخرى أن الرواية الجديدة عالم مفتوح وجنس أدبي لا يقل شاعرية عن الشعر ذاته.

٤. عبد السلام حيمر وترميز التاريخ في: "خطاطيف باب منصور"

يعد توظيف التاريخ ليس وليد اللحظة، بل نجده عند الروائيين التقليديين والحداثيين أنفسهم، لكن طريقة توظيف المادة التاريخية هي التي تختلف من حساسية إبداعية لأخرى.

وتعد رواية "خطاطيف باب منصور" من المساهمات الروائية التي اشتغلت على التاريخ المغربي المعاصر، لكن رواية حيمر هذه لا تتعامل مع التاريخ كأحداث ووقائع وإنما تتعامل معه بطرق أخرى بديلة لتحقيق البعد الجمالي ووحدة البناء، مثل التلميح والصور والرموز وباقي الأنواع الأخرى المستعملة في الرواية "الجديدة". فترميز المادة التاريخية يعد من نقط القوة في هذا العمل الروائي والذي يجعله يصنف في إطار"الحساسية الجديدة" التي تقطع مع التقليد الروائي الذي يتعامل مع الأحداث كوقائع تقريرية ويقدمها في قالب سردي متتابع ومتسلسل.

فاستعماله مثلاً لرمز "الخطاطيف" يشير مرة إلى المستعمرين ودخولهم إلى مدينة مكناس، ومرة إلى المقاومين المغاربة الذين واجهوا الاستعمار. إن هذا الرمز يحتاج لقراءة نقدية تأويلية لفهم الأبعاد الدلالية للرموز المستعملة في المتن الروائي وهي كثيرة ومتنوعة. بهذه الصورة الرمزية يغدو التاريخ حاضراً كقوة تخيل أكثر من اعتباره مجرد نقل حرفي وتوثيق جاف لمسلسل الوقائع والأحداث.

وإذا كان من إضافة نوعية في هذه الرواية، فإنها تكمن في كيفية تعامل عبد السلام حيمر مع الحدث التاريخي الذي لم يعد بالنسبة له مجرد وقائع ومادة إخبارية تسجيلية تسرد في شكل كرونولوجي، وإنما غدا طاقة مولدة لعناصر المحكي، إذ تمد الذات الساردة بعناصر جوهرية تمكنها من بناء العالم الروائي الذي يرتكز في النهاية على عالم الرموز. بهذه الكيفية في توظيف التاريخ، انطلاقا من رؤية تؤطرها آليات "الحساسية الجديدة" في الكتابة تجعل القارئ يجمع بين متعتين أساسيتين: متعة قراءة تاريخ المغرب المعاصر(فن كتابة التاريخ) ومتعة قراءة هذا التاريخ بمذاق روائي متميز(فن كتابة الرواية).

٥. عبد السلام المساوي والرواية الشاعرية في: "عناكب من دم المكان"

يشكل حضور البعد الشاعري قيمة مضافة في الرواية الجديدة ضداً على الرواية التقليدية التي كانت تميز بين الشعر والنثر. فهذا الحضور هو ما يتجسد في انتقال العديد من الشعراء لكتابة الرواية، وتوظيفهم لهذه الآلية في أعمالهم الإبداعية: أي كتابة عمل سردي من زاوية شاعرية، وهذا ما تحقق في رواية"عناكب من دم المكان" التي يتوقف عندها الناقد عبد المالك أشهبون، ليكشف من خلالها هذا الحضور القوي لسلطة اللغة في العمل الروائي، أو ذلك التداخل بين زمن الرواية وزمن الشعر.

هذه الشاعرية البارزة في عمل المساوي تبين إلى أي حد ما أن مكونات الرواية: الفعل، الحدث، الزمان، المكان... إلخ. تخضع لسلطة الكلمة في أبعادها المجازية والاستعارية. فاللغة السردية عند المساوي استطاعت أن تتخلص من تقريريتها المباشرة وتسربلت بما هو شاعري وكثيف المعنى. وهذا ما يعبر عن تمرد واضح على الحساسية التقليدية التي كانت ترى في لغة الشعر من اختصاص الإبداع الشعري الذي لا يجب أن يطاول الأعمال الأدبية الأخرى كالرواية.

٦. مصطفى آدمين وكشف المتناقضات في: "عمر الكبش"

توظف رواية "عمر الكبش" لمصطفى آدمين سلطة النقد بمختلف مستوياته، للكشف عن ما يحمله هذا الواقع من تناقضات أفقية وعمودية في ممارساتنا اليومية، وذلك اعتماداً على أسلوب فني ينأى عن لغة التقرير والخطابة. فما يميز الكتابة الروائية عنده هو قدرتها على التقاط مفاصل حركية الواقع ولا حركيته في الآن عينه، بحيث يتداخل التخييلي بالواقعي، الهزلي والمضحك بالمأساوي، مما يمنح العمل الروائي تعددية خاصة وتنوعاً في تيماته تشكلان جوهر هذه الرواية. أما أهم ما تناوله الروائي في هذا العمل يذكر الناقد:

- نقد الممارسات الدينية الخاطئة.
- النقد الصريح لطبيعة الأداء الإعلامي العربي في مختلف تجلياته.
- نقد الممارسات الانتخابية المشوهة.

خلاصة:

من خلال النماذج التي توقف عندها الناقد، يتبين أن العمل الروائي الذي يصنف في إطار "الحساسية الجديدة" شكل شبه قطيعة حقيقية، وثورة على "الحساسية التقليدية" شكلاً ومضموناً. هذا التحول ليس مجرد فضول أدبي جمالي أملته جاذبية تقليد الرواية الغربية الحديثة، وإنما أملته ظروف التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمع العربي، خاصة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧. هذه الهزيمة التي طرحت على الذات العربية أسئلة ما زالت معلقة أكثر مما قدمته لهذه الذات من أجوبة نهائية. والأدب باعتباره مرآة للتعبير عن الواقع بكل مستجداته، لم يخرج عن هذه القاعدة، فأمام هذه التحولات التي زادت من تعقيد الحياة المعاصرة لم يكن أمام العمل الروائي من وسيلة أخرى سوى تعقيد آليات التعبير الفني التي تعكس واقع الفوضى في المجتمع المعاصر.

وفي الأخير، نقول إن الناقد عبد المالك أشهبون قد وفّق من خلال نماذجه المنتقاة في رصد مختلف الآليات الجديدة التي ساهمت في تجديد الرواية العربية المعاصرة، لتكون في مستوى التعقيدات التي يعرفها المجتمع العربي المعاصر.

❖ كاتب وناقد من المغرب

المرجع:

- د. عبد المالك أشهبون: "آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة"، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.

صورة بإطار غليظ!

كما في كلّ سرادق العزاء الورقية التي تظلل الصفحات الثقافية في الوطن العربي بعد وفاة مبدع ريادي، جاء موت الشاعر والمبدع المتعدد محمد الماغوط، رغم توقعه بين يوم وآخر بالنظر إلى حالته الصحية المعتلة منذ سنوات، تابع زلزال أو صدى دوي جعل الساحة الثقافية العربية، بمعظمها، تتفقد أطرافها وتجس شرايينها المخنوقة بدم خثر..

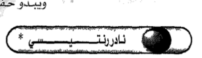
ومع كل خسارة ثقافية، باتت تتوزّع بالقسطاس في السنة العربية الواحدة بما تفقد الأمة العربية من جغرافيّتها وتاريخها الذي صار مبتسراً بما يملأ كادر نعي صغير.. يُعيد المبدعون والمثقفون العرب لوْكَ مفردات النقصان التي تتراص بحديث معدّ ومحتمل في أقل من عارض صحي في بنية ثقافية متعددة المشارب.. وذلك العارض لا يتعدى اختفاء مبدع من المشهد الملوّن بكل أنواع الدم، فيما يبقى منجزه "الريادي" بناء يحتمل النموّ..

صحيح أن عقدي الخمسينيات والستينيات كانا أشبه بفاصلتين استدراكيتين في الأدب العربي، سيّما في الشعر الذي شهد فتحاً صادماً آنذاك، متمثلاً بقصيدة التفعيلة التي ألغت القنوات الترابية بين البحور، ثم ما لبث جموح الحداثة أن جعل كفّ الرمل الأملس صالحاً لكتابة الشعر..!

لكنّ الأصح أن ما تبع ذلك بقي في إطار المراكمة، في ظل صراعات عبثية بين جزر البحر ومدّ الشطآن.. ولعل هذا أسرع تفسير لما ينتاب الساحة الثقافية العربية من شعور بالخسارة حدّ اليتم كلما توارت قامة بفعل الموت.. الموت الطبيعي.

والماغوط، بريادته المبكرة، واحد من القامات الثقافية والإبداعية العربية التي بدأت مهجوسة بالتغيير والاجتراح، والخروج من الدوائر السالفة، والقوالب الصدئة التي لم تعد تؤتمن على معدن ثمين.. وبهاجسه المضمر لفك "قماط" الإرث القديم.. كتب قصيدة النثر دون أن يتكهّن معالمها حين كان معتقلاً منتصف الخمسينيات، ودون أن يعلم بوجود رواد آخرين كانوا يواصلون الحفر بموازاته نحو أفق شعري جديد.

ويبدو حفر صاحب "حزن في ضوء القمر" في الشكل والمعنى أكثر وعورة من مجايليه بالنظر إلى تحصيله العلمي المتدني الذي لم يتجاوز الابتدائية، دون أن يُشعره ذلك بالنقص إلا حين تحايل على مجلة "الآداب" وعطف اسمه بحرف الدال حتى تسرع المجلة بنشر قصيدته "غادة يافا"!



نادر رنتيسي *

ولعلّ مردّ حالة اليتم التي بدت على شعراء السبعينيات في تصريحات صحافية عشية إعلان الوفاة، ما شكلته تجربة الماغوط من حالة مغايرة في المشهد الإبداعي العربي حدّ أن ذهب بعضهم إلى اعتبار أن الحركة الشعرية قبله هي غيرها بعده، فيما أراد ناقد معروف إنصافه في لحظة متأخرة حين أعاد إلى الماغوط الريادة في كتابة قصيدة النثر "الحقة".

قد يغدو ذلك حزناً فائضاً تقتضيه مناسبة العزاء التي تتلبّس في الشرق سوادا مفرطا، لكنه في محاولة أخرى لتفسير الظاهرة، قد يغدو أبعد من تفقد الأطراف وجس الشرايين.. إلى الجهر بسؤال القلق على مستقبل ثقافة ما في ظل خسارات تتعاقب بميقات دقيق. ويبدا هذا الهاجس ملحّاً في الأوساط الثقافية السورية التي خسرت خلال أقل من عشر أعوام قامات إبداعية وفكرية لا تحدث كثيراً في كلّ زمان..

ليس من الابتكار القول أن ثمّة نمواً بطيئاً لقامات المبدعين الذين تلوا جيل انفتاح الحداثة العربية على مصراعيها منذ عقدي الخمسينيات والستينيات. وما انحسار أسماء المبدعين والمثقفين العرب إلى عدد أصابع كفّ القارئ العربي، إلا دليل على أن الصورة الثقافية العربية الجمعية قد تروست بإطار غليظ على الحائط؛ بالأبيض والأسود!

.. هل في هذا اتساق مع طقوس العزاء العربي؟!

إنْ كانَ كذلك فأدعى خاطر يلحّ على البال هو أن يأتي يوم تُرثى به قامة باسقة من قبل مبدع تقصر قامته "المعنوية" عن المنبر في العزاء. وليست هذه قراءة سوداء في علم الغيب الأبيض، طالما أن الذهنية الإعلامية العربية لا تزال تتعاطى مع الموت كلحظة سقوط مدوية تجعل طموح أي نمو آخر بلوغ سطح الأرض!

* كاتب وصحافي أردني

"مرافئ الوهم" لليلى الأطرش : البنـــاء والقضايا

محمد معتصم *

هل تجاوزت الرواية العربية والرواية النسائية خصوصا تجربة الشكل القصصي وانخرطت في معالجة الموضوعات الشائكة ؟ بقراءتنا لرواية "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش يبدو أن الكتابة الروائية العربية والنسائية قد تخلت عن محاولات التجريب في الأشكال واتجهت نحو الكتابة في الموضوعات. ومن الموضوعات التي ظلت الرواية العربية الجديدة الخوض فيها، موضوع العلاقة العاطفية.



الأطرش

تبني الروائية ليلى الأطرش روايتها "مرافئ الوهم" على التقاطع، والتداخل، بين عدد من العلاقات العاطفية. بين شادن وكفاح أبو غليون، وسلاف وجواد الجبالي. وتعد العلاقة الأولى الحكاية المؤطرة لباقي الحكايات التي ترقى إلى مستوى الحكاية الموازية، أو تبقى مجرد حكايات صغرى، تقوم بوظيفة التوسيع.

لكن أهم شيء في هذه العلاقات "الخطرة" أنها ليست سوى الإطار الذي ضمنه يتم معالجة قضايا جوهرية وعميقة اجتماعيا وفكريا وعاطفيا. أي أن الحكايات ليست سوى مرآة عاكسة. تعكس قضايا من قبيل الكتابة النسائية، العمل الصحافي/ التلفزيوني والثروة الشخصية، والعمل الصحافي والكفاح الزائف...

٢/ في الحكاية المؤطَّرة: حكاية شادن، تطرح في سطح الحكاية العلاقة الفاشلة بين شادن وكفاح غليون، قبل ربع قرن من الفراق والبعد. ولا تختلف في الميكانيزم العام. أي في بناء الحكاية العاطفية تقليديا على مستويي الانشداد (الترابط) والانفصال. والحكي الاسترجاعي، أو السرد المتدفق المحمول عبر تيار الحنين والانفعال الشديد. وهي تقنية فريدة متصلة بالتيار العاطفي والفكري اللذين تنخرط فيهما الشخصية الروائية. بينما قوة العلاقة الفاشلة تتجلى في ما يلي:

وضع الذات أمام الاختبار الشخصي: أي وضع الذات وجها لوجه أمام الماضي. وهي قضية جوهرية ومصيرية. خاصة أن الماضي يملك سحرا خاصا به. الماضي العاطفي الذي يسكن عميقا في النفس، ويصبح عائقا أمام تحقيق الذات، وانطلاقها. وتفسر الروائية ليلى الأطرش القضية بفشل زواجها من محمود أبو طير (المحامي). تقول الشخصية الروائية (شادن): "كنتَ شبحا يسكنني لم تُجِد معه أغاني الزار، يقفز مقهقها فوقَ همسات زوج محب، قابعا كنتَ ومغروسا وأقوى من الرقى وطرد العفاريت، وجذورك سؤال لا ينتهي.. ماذا لو ؟" ص (١٣).

تحقيق الذات: وإذا كانت الذات قد سكنها الحب الأول وعاق ارتباطها العافي، فإنه في الصورة الثانية خلق منها إعلامية ناجحة. وهنا تشير الكاتبة إلى البعد المقاوم في الذات، والطاقة التحويلية التي تختزن الألم وتصرفه في اتجاهات أخرى كالعمل. وهو ما تؤكده الشخصية الروائية (شادن)، حين تقول:" اليقين الوحيد أن كلاً منا نجح في طريق ساره وحده." ص (٨). وتضيف :" صرت

امرأة أخرى قادرة بعيداً عنك، لم أعد غريرة كما تركتني، نضجت ودخلت مراحل العمر ومسمياتها." ص (٩).

محكي الذاكرة: في البناء السردي لحكاية شادن، نقف على بعدين من السرد متداخلين لا يكاد يبين الفاصل بينهما. المستوى السردي الأول يتجلى في وضوح العودة إلى ما قبل ربع قرن من الزمان. اي العودة إلى منبت الحكاية العاطفية في فورتها وفي تدميرها بعد مشهد "الخيانة" كما يرد على لسان شادن :" لم تفهم لماذا خذلتك، ولم تعرف أنني رأيتك تخونني ونحن نخطط لمواجهة الجميع!". ص (٩).

محكي حاضر الحكاية: المحكي الثاني ينتقل في الزمان إلى الحاضر، حاضر الحكاية. مقابلة (كفاح أبو غليون) في لندن. حيث ينتقل الحكي من التدفق السردي، المليء بالحنين والشوق. تقول الساردة :" أزحت الستائر فاستبشرت بيومي ووجهي في المرآة..سأستعيده، لتقف مبهورا كما تسمرت حين رأيتني أول مرة، وسأريك عينين طالما ارتعشت بالدهشة أمامهما.

أستسلم لدفق الماء، ادعك جسدا مرت السنون عليه بحنان، أمسده..أفرح وأزهو بالتناسق والضمور وقليل الاستدارة، أغرف كريم الطراوة وأوزعه لأبقيه يانعا لامعا، يعبق الحمام برائحة ما أفعل.

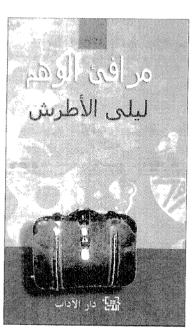
أرسم عيني بانتباه شديد، يصحو ويموج فيهما بحرك الذي فقدت، وتتسع وتمتلئ بالأسرار كما كنت تصفهما.

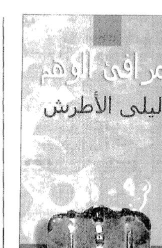
...

قررت احتلالك بطلتي، وسترى عيني أولا. أستحضر بصبر سطوتهما بالمكياج والخبرة." ص (١٣، ١٤)

من القضايا التي تطرحها رواية "مرافئ الوهم" قضايا الخطاب. كيف نكتب المحكي الاسترجاعي الذي يعتمد على الذاكرة، ووقائعه حدثت في الماضي الذي سيسترجع بالقوة في السرد، لكن عبر قناة الحنين. إنه محكي يستند على السرد المتدفق، المسترسل، المسكون بالسؤال، بعدم اليقين. عكس السرد الذي يعتمد المحكي اليقيني، محكي الحاضر في الحكاية، الذي لا يقبل بالتأمل، بل يقوم على التأكيد والإقرار بالعَيْنيّ. لذلك نجد الساردة في محكي حاضر الحكاية تعتمد على الوصف، كما في المجتزأ أعلاه.

الشادن والكفاح الزائف: من القضايا التي تعكسها الحكاية الأم/ الحكاية المؤطِّرة، الإخلاص للفكرة ونقائها. وخيانة الفكرة والمبدأ. وإذا كانت شادن، كاسم، (ولد الغزال)، قد نما وتطور في حقول





النجاح. فإن كفاح كاسم (النضال، من أجل مبدأ)، قد انقلب وتقلب، وخان. إن الكاتبة تعالج قضية مصيرية، وظاهرة اجتماعية وفكرية وسياسية خطيرة، قضية المتاجرة بالمبادئ، واستغفال الآخرين من أجل المصلحة الخاصة، أو قل الذاتية.

"لستَ أنتَ!" ص (٢٤): تكشف الرواية عن بنيتين متوازيتين؛ بنية سطحية تتلون بماء العاطفة، وتسير في مسارها بين اللقاء والفراق، بين الارتباط الجواني القوي، والحنين، والمثالية. وبنية عميقة منفتحة على الأبعاد الاجتماعية والفكرية والسياسية والسلوكية للإنسان العربي.

من القضايا التي تطرحها رواية "مرافئ الوهم" قضايا الخطاب. كيف نكتب المحكي الاسترجاعي الذي يعتمد على الذاكرة، ووقائعه حدثت في الماضي الذي سيسترجع بالقوة في السرد

وخاصة الإنسان "المثقف" العامل في حقل الصحافة والإعلام.

وتقف الرواية عند نهايتين. نهاية مرحلية تقدم لنا الشق الأول من الحكاية؛ الشق العاطفي. ونهاية ثانية تقدم لنا مكنون الشخصية الروائية. فنهاية كفاح أبو غليون الذي صار انتهازيا ووصوليا يبيع قلمه وتاريخ كفاحه. ليست هي نهاية سلاف، التي وقفت إلى جانب طليقها في محنته. كما أن نهاية سيف الأخيرة قدمته لنا في صورة مختلفة بعد حادث الفندق.

وخلاصة اختبار الذات، ومواجهة الماضي جاءت حاسمة في قول شادن :" لست أنتَ!". لست أنت من أبحث عنه في ماضي البعيد، وفي ذاكرتي، واحتل مساحة من مشاعري. فاقت كل الموانع؛ الزواج من المحامي محمود أبو طير، والانتساب الديني (مسيحي/ مسلمة). بل أنت ابن التغيير، والتحول، والتشوه الذي أنتجته المرحلة السياسية. أنت ابن شرعي للخيانة، التي فرقت بيني وبينك، والخيانة التي فرقت بيني وبين محمود أبو طير، وخيانتك (الكفاح أبو غليون) للمبادئ، والرسالة الصحافية، وخيانة المشاعر... إنها الفكرة المهيمنة، المتكررة في العلاقات. هل لها من دلالة غير ما يمور به الواقع الحالي السياسي والاجتماعي والفكري ؟

٣/ حكاية سلاف: تبنى حكاية شادن على الاسترجاع، كما في روايتها "صهيل المسافات"، وعلى محكي واقع الحكاية. وقد اعتمدت الكاتبة على الطريقة ذاتها في تأطير حكاية سلاف وجواد الجبالي.

تقول سلاف :" وبين لقائنا في المسرح وأنا قصتي مع جواد. بدأ الحب في أرجائه، ثم احتمى بضباب لندن وثلجها فساح بحرارته، ثم امتص صقيعها وغربتها جذوته فبرد، وانكشف اختلافنا.

تزوجنا دون علم أحد، هزمتهم ونصرتنا ليلة حب في مكتبه الخالي، انتفض جواد في التحام عواطفنا وجسدينا وشهوتي للتجربة..تزوجني، وهرب بي ومعي إلى لندن لعل زوابع عشيرته تهدأ." ص (٧٣)



وكما تحبل حكاية شادن وكفاح أبو غليون بالقضايا الكامنة والمنفتحة على الأبعاد السياسية والفكرية والاجتماعية، تنفتح حكاية سلاف وجواد الجبالي على أبعاد وقضايا منها:

قضية الكتابة: فالمشكل الحقيقي الذي جابهته سلاف، يتمثل في الصيغة الممكنة للإفراج عن السر الكامن في النفس. السر الذي جعل سلاف تنطوي على

نفسها، وتضرب العزلة على مشاعرها، وتنطلق باندفاع وإخلاص في العمل. وهنا لا يمكن إغفال التشابه والتعاطف القائم بين شخصيتي شادن وسلاف. تقول سلاف: "منذ التقيت شادن، في سعينا إلى تحقيق الذات والعيش اللائق، عرفت أنها تحمل سرا تطويه عن الآخرين. بحر عينيها امتداد حزن وعمقه محيط، ولن تدركه إلا امرأة مثلي، تغلف الأسى والخذلان بمرح ظاهر.. مثلي هي، يعشش في قلبها وعقلها رجل تخفيه، ويحجب عنها رؤية كل الآخرين.

أسرني حضورها، تمنيت لو تبادلنا الأدوار بهيبتها وترفعها واعتدادها وتقدير ذاتها وما تملك. جذابة في غير صخب، شديدة الأناقة في ألوانها الباستيل، فقليلا ما رأيتها ترتدي لونا داكنا. ويسبقها ويتخلف وراءها عطر مميز لا تغيره." ص (٦٩).

وتقول شادن: "تشبهني سلاف، كلانا دخلت نفسها وصدت أبوابها.. فماذا في قلب امرأة عراقية مطلقة بين عمر ابنتها الشابة وطفلها أربعة عشر عاما ؟

وحين يقفل صدر امرأة على أسرار كبيرة تدخل شرنقة العزلة فتحتمي بها.. فقط امرأة مثلها قادرة على التقاط حب دفين في عينيها وقبل أن يلحظه أي رجل." ص (٢٢).

بين القولين اتفاق حول السر؛ السر الذي يعلم المرأة، ويمنحها خصوصيتها، حزنها، وتفوقها، ومن خلاله تحقق ذاتها. لكن رغم ذلك تعلن سلاف عن اختلاف كامن في عدم القدرة على البوح. وعدم التمكن من صياغة الكلام. ومن القدرة على التأليف. هنا تبرز قيمة الكتابة. فهي ليست فقط تدوين، بل جهد ومجاهدة، ومكابدة. تقول سلاف، في سياق المقارنة والمقابلة:" لو أن لي مثلها قدر اصطياد الأفكار وتوالدها وانفراط الرؤى، أو ملكة التعبير كما في رواياتها، لكتبت ما هو أفضل، قصتي مع جواد الجبالي." ص (٧١)

قضية النهاية: فما هو الأفضل ياترى؟

الأفضل هو نهاية حكاية سلاف وجواد الجبالي. النهاية التي تختلف من حيث قيمتها السلوكية والاجتماعية والأخلاقية، عن نهاية حكاية شادن وكفاح أبو غليون. فإذا كان كفاح قد انقلب إلى صحافي انتهازي يبيع قلمه وجهده من أجل المال، وبالتالي خان مبادئه وأهدافه الصحافية السامية. فإن سلاف لم تخن، بل آثرت البقاء على جانب طليقها بعد المرض الذي ألم به. وينتهي الحوار بينها وبين شادن حول الإجازة كما يلي:

"- كم سيستغرق العلاج ؟

- العلم عند الله ..كله مرهون برغبته في التحسن.. وإذا طال الأمر كثيرا سأستقيل، رغم حاجتي للعمل، ليس لجواد أحد غيري.

- هل تحبينه يا سلاف ؟

- لا يهم، ولكني لن أتخلى عنه." ص (١٥٦)

فهل معنى هذا أن المرأة أكثر إخلاصا من الرجل ؟! لن ننحرف بالدراسة نحو الالتزام النسوي وسنقول مع سلاف؛ لا يهم، العبرة بالنتائج. والأمور بعواقبها. لقد خان كفاح أبو غليون مبادئه بينما صانت سلاف قيم النبالة والوفاء.

كيف أكتب خالتي ميعة ؟ : القضية الثالثة في بناء حكاية سلاف وجواد الجبالي تتمثل في الحالة الخاصة بالشخصية الروائية (ميعة عبد السيد). المرأة التي قالت عنها سلاف :" فكيف أكتب ميعة ؟

هل أؤكد ما يقوله الناس غمزا أو تصريحا عن علاقتها بالبنات ؟ أم يحكمني الانبهار بامرأة فذة قادرة تقارع زملاءها بالحجة والوعي والدراسة ؟ أ أكشف أنها منبوذة تلعنها جدتي ويحرمها والدي ثم يموت، فلا تمتد يد غيرها لتقود أسرته التائهة إلى مرافئ الأمان." ص (٧٧)

ولميعة في الحكاية، شخصية روائية نسائية مختلفة بشذوذها، ومثليتها. لكن مميزة بقدرتها على المواجهة والتحدي. تقول سلاف :" ...حين عيرني جواد بشذوذ خالتي وما زلنا نتعارك. روى وأعاد، عن استغلالها لربى المراهقة اليتيمة، وعنعن كثيرا وأطال.

للحقيقة جرح ونزف..أكابر، تداهمني ذكرى أمي وصوتها وهي تسحبني في دار ميعة وفي غفلة منها، وتهمس:

- أين تنامين ؟

- في غرفتي.

- وخالتك ؟

- مع ربى في الحجرة الكبيرة. أتدرين يا أمي ؟ نافذتي تطل على الحديقة، تعالي لتريها.

- هل تترك بابها مفتوحا حين تنام ؟

- لا ..تغلقه دائما، ولكني لا أخاف. وضعت لي نورا صغيرا بجانب السرير." ص (٧٨)

ما أثارني في هذا المقطع السردي المجتزأ حرفية الكاتبة، ووعيها لحظة الكتابة بالفرق بين وعي الطفلة (سلاف) الخالي من الحمولة الذهنية والأخلاقية، وبين وعي الأم الذي ينطلق في حكمه من حمولة سارية حول لميعة عبد السيد. أما الحديث عن مثلية لميعة، فقد تجرؤ المرأة العربية على كتابة هذه الحالات التي كانت الكاتبة تتجنب الخوض فيها، وخصوصا عندما يكون المنطلق في الكتابة تصوير المرأة كمخلوق متعال عن الشوائب الأخلاقية والسلوكية في المجتمع والفكر.

وإذا شئنا المقابلة، وقد اعتمدتها الكاتبة هنا، بين الشخصيات الروائية، فإننا نضع لميعة عبد السيد (المرأة) مقابل سيف العدناني (المخرج). تقول عنه شادن :" وسيف شاب من الإمارات يربطني به ما هو أكثر من زمالة وأقل من صداقة..." ص (٢٥). وتضيف شادن محددة معالم الشخصية الروائية :" وسيف من قبيلة عربية أصيلة بعثرت أسباطها في دول الخليج قبل أن تقسمها الحدود والسياسة. وُلدَ في البحرين وتعلم في السعودية ثم استقر في الإمارات مع تجارة والده وحمل جنسيتها، التحق بدورات تلفزيونية كثيرة ليصير المخرج الأبرز والأول في التلفزيون الرسمي.

رافق، وهو صغير، الوافدين إلى بلاده من المثقفين والمخرجين والمصورين، فتعلم منهم الفن ولعب الورق والخمر والحشيش. وتفاخر بها جميعا.

وتملك امرأة ملفوفة بعباءتها أن تثيره، فيجاهر بفحولته، قولا مكشوفا وإيحاء داعرا..." ص (٢٦)

لقد جعلت الكاتبة المقابلة كقيمة أساس في بناء الشخصية الروائية وبالتالي في بناء النص الروائي جملة. كما جعلت التشابه قيمة ثانية من خلالها تقدم الوجه الآخر لنهاية الحكاية في حكاية شادن وكفاح، وحكاية سلاف وجواد.

وقبل الحديث عن القضية الموالية في بناء حكاية سلاف، لابد من الإشارة إلى البعد السياسي والاجتماعي للخطاب الروائي في "مرافئ الوهم" وخير دليل على ذلك المقطع السردي الخاص بوصف وتحديد شخصية "سيف" وأصوله، والتفريق الحدودي والجغرافي في الخليج العربي الحديث.

قضية الطلاق: لا يمكن للمرأة الكاتبة، مهما تخلت عن الرؤية النسوة، أن تهمل القضايا التي تمسها على مستوى الحقوق المدنية أو السياسية، أو الدينية، فتجدها في كتاباتها تقترح وتبادر بتقديم الحلول أو بالتصديق بما هو مقرر. ومن تلك القضايا التي عالجتها الرواية في محكي سلاف

وجواد الجبالي: قضية الطلاق بالثلاث.

نقتطع جزءا من هذا الحوار الذي يطرح القضية بوضوح ويبدي فيها الرأي وضده. رأي الرجل (الزوج) ورأي المرأة (الزوجة). يقول النص:" ...

- أنت أوصلتنا إلى هذا! حذرتك مرارا فلم تفهم..هو شرع الله، ولن أعصيه من أجلك!

- شرع الله رحيم بالضعفاء والخطائين التائبين، لهذا عالج المسألة بحل، ولكنك لا تقبلينه.

- لأنه أعطاني حق الاختيار!..حلله الشرع لمن ترضى به، وبلا إرغام، ولم يجعله فريضة لرجل على مطلقته..هو مخرج لمأزق يتفق اثنان على الخلاص منه!

- إذن اقبلي الحل الآخر.

- ج... ...؟

- جواد، لماذا لا تقتنع أو تفهم ؟ لن أقبل المحلل، ففيه امتهان لي ؟ ولن أنام مع غيرك لأعود إليك ؟ لن أفعل..مستحيل.

- إذن اقبلي الحل الثاني ؟

- كيف ؟! كيف أعتبر زواجنا الدائم متعة ؟ في شرع من هذا ؟ شريعة الجبالي ؟ وأين شرع الله يا دكتور ؟ آووه، جواد، أرجوك، أنت تقتلني بعدم تقديرك لإنسانيتي واحترامي لنفسي ! لماذا لا ننتهي من هذه الدوامة ؟ كلما نأيت بنفسي تجرني إليها من جديد..ارحمني أنتَ. أرجوك..." ص (٨٦/٨٧)

في روايات ليلى الأطرش تفكير في كثير من القضايا إبداعيا، أو روائيا. ولهذا تعتبر كتابتها منخرطة في أفق بناء الصورة الحديثة في العالم العربي. وكتابتها ليست ترفا، وإغراقا صوفيا، أو رومانسيا، كما حاولت بعد المقالات التلميح إليه بخصوص رواية "مرافئ الوهم". إنها كتابة واعية وملتزمة، قلقة عن وحول مصير القيم ومقومات الكينونة، في ظل الاكتساح الجارف في وقتنا المعاصر.

٤/ حكاية كفاح أبو غليون: في هذا الفصل بالذات، وقد سردت الكاتبة عددا من أوصافه وطباعه في الفصول السالفة، تعرض الساردة لحكاية كفاح وشادن، أيام المراهقة بالقدس. لكن ما يهم هنا بناء الحكاية. فقد اعتمدت الكاتبة على إمكانيتين بارزتين؛ الإمكانية الأولى تجلت في الاستفادة من المحكي الذاتي، وخطاب السيرة الذاتية. والإمكانية الثانية تبرز في الاستفادة من تقنيات اللقاء الصحافي المصور.

المحكي الذاتي: تُتَاحُ الفرصة هنا

في روايات ليلى الأطرش تفكير في كثير من القضايا إبداعيا، أو روائيا. ولهذا تعتبر كتابتها منخرطة في أفق بناء الصورة الحديثة في العالم العربي.

لكفاح (الشخصية الروائية) ليحرر ذاته، ويتكلم عن تاريخه الشخصي كما يراه ومن الزاوية المناسبة للقصد والهدف المتوخى. وهنا كذلك تبرز مؤهلات سيف المخرج، فيستعرض إمكانيات التصوير الخارجي للمقابلات الصحفية. وهذا الصوت يبدو جديدا في الرواية العربية. ولعل الكاتبة استفادت من خبرتها في الميدان، ووظفت تلك الخبرة في النسيج العام للعمل الروائي. دون أن يبدو الصوت مقحما ومفتعلا. لكنها عموما إمكانية جديدة لتقديم ثقافة الصورة أو التصوير الصحافي لقارئ الرواية المكتوبة.

وفي المحكي الذاتي لكفاح أبي غليون تورد شادن أحكامها حول كتابة السيرة الذاتية، خاصة تلك التي تكتب من زاوية واحدة. تقول شادن مثلا:" واسعة مساحة الكذب في سيرة ذاتية يرويها صوت واحد، يلون صاحبها مناطق الجفاف فيضيء بقعا قاتمة.. يكبر حجم الباطل أو يصغر بحسب ما يخجله فيها..." ص (١١٦).

طبعا عندما يكون المتكلم أحادي النظرة، ويتكلم من زاويته لا بد أن يتحاشى المناطق المظلمة والسوداء ليرسم لوحة مبهرة لذاته. ليؤثث فضاء أسطورته الشخصية. ويكرسها في وعي الآخرين. ولعل التحليل النفسي للأدب يفيد في دراسة السيرة الذاتية أو كل محكي ذاتي مهما تغلف بصيغ كتابية أخرى محكيات أو مذكرات أو يوميات أو رواية سيرة، أو سيرة روائية...وهلم جرا.

ولذلك نجد كفاحا يركز على دور الأم في نجاحه وتفوقه. وهي النقطة المظلمة التي يسعى لإضاءتها. لكن رواية (هشام الديراني) تكشف الحقيقة الباطنية لحكاية الأم (ص: ١١٦...).

تعدد الأصوات: في الفصل الخاص بحكاية كفاح تتعدد الأصوات. ويعد هذا الفصل أكثر الفصول تداخلا وتقنية كتابة. لأنه جمع بين خصائص متعددة ومتنوعة. وطلبا للاختصار والتلميح نوردها كالتالي:

صوت المخرج: وقد وظف فيه سيف، مؤهلات المخرج التلفزيوني. فكان يوقد السرد ويتحول إلى عرض الحالة والوضع والمكان وأبعاد الصورة. وبالتالي كان صوت المخرج عبارة عن سرد إمكانيات الصورة. ولم يتحقق طبعا سرد الصورة في الخطاب الروائي المكتوب. بل كان القارئ يتمثل في ذهنه إمكانيات التحقق. اي أنه كان ينتج صورا ذهنية لا غير.

صوت كفاح: وهو السرد السير ذاتي الذي تتبع فيه كفاح حياته منذ الولادة " ولدت مع الإضراب الفلسطيني الكبير في إبريل عام ١٩٣٦، بيتنا صغير يطل على شاطئ أجمل المدن، يافا..." ص (١١٤)، مرورا مراحل الدراسة الابتدائية والثانوية. وصولا إلى الدراسة الجامعية بالعراق والعمل الصحافي، وبيروت والهجرة إلى لندن.

صوت شادن: صوت شادن كان هنا يقوم بدور المعلق والمضيء لبعض المناطق المعتمة في المحكي كفاح. وبالتالي فهو إضافة صوت إلى صوت آخر. وتصحيح وسد الثغرات التي تركها خلفه صوت الذات المجروحة.

صوت السارد: يلتحف السارد بلحاف العارف، ويقوم بالتوضيح والإضاءة نيابة عن شادن. ويرتبط غالبا صوت السارد بالسرد الاسترجاعي. صوت الماضي الذي مر عليه ربع قرن، وهو الآن في مواجهة مصيره وذاكرته وذاته. من أجل الاستشفاء وسد نزيف المشاعر وفك وهم الارتباط.

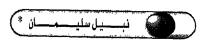
لا يمكن الحديث عن بناء الحكاية هنا دون الإشارة إلى الفصل الخاص بالمواجهة؛ مواجهة شادن ولكفاح داخل السيارة وأثناء العودة إلى الفندق. وبالتالي تكون خلال المواجهة شادن متأكدة من اختلاف كفاح الحاضر (لندن) عن كفاح الماضي (القدس). وتقول :" هذا رجل غريب عمن عرفته." ص (١٢١). وتضيف :"حقيرا! وكان يجب ألا أقبل..لهذا أصر على دعوتي..ليريني ما استبدله بي! أكرهك يا كفاح أبو غليون" ! تحدث نفسها وتنتفض لخديعته." ص (١٢٩).

❖ ناقد من المغرب

❖ ليلى الأطرش: مرافئ الوهم. رواية. دار الآداب. ط١. ٢٠٠٥م.



تطور النقد السوسيولوجي عربياً: المؤنث وحقوق الإنسان في الرواية العربية



نبيل سليمان *

تركز اشتغال النقد السوسيولوجي عربياً في سبعينيات القرن الماضي على الأيديولوجي والطبقي، مغلّباً التناظر بين النص والفضاء الاجتماعي. وإذا كان بعض ذلك قد تخفف من غلوائه بفعل البنيوية بخاصة، وتقدم - بالتالي - التفاعلُ بين النص والفضاء الاجتماعي، فقد توازى أيضاً مع فورة المناهج الحديثة وجهارة القول بإعلاء سلطة النص. وسرعان ما جاء القول بسلطة التلقي والمتلقي، إلى أن بلغ كل ذلك مع نهاية القرن الماضي تفاعلاً عميقاً وثراً، عاد معه الاعتبار للنقد السوسيولوجي عربياً وقد اغتنى بعناصر جديدة منها المؤنث النقدي وحقوق الإنسان، وهما ما سيكون مدار هذا البحث.

يتعلق هذان العنصران بما يتفاعل في الفضاء العربي والعالمي المعاصر من إشكاليات ثقافية واجتماعية وسياسية، تنتسب إلى زمن ما بعد الكولونيالية، وتتعنون بخاصة بالأنوثة والنسوية، بالكتابة والمرأة، اللغة والمرأة، وصولاً إلى المؤنث الروائي، كما تتعنون - وبخاصة أيضاً - بالتعبير الروائي عن حقوق الإنسان بحسب الإعلان العالمي للأمم المتحدة عام ١٩٤٨ وما أعقبه من اتفاقيات تتعلق بالمرأة والطفل والتعذيب...

لقد أسرعت الرواية العربية إلى ذينك العنصرين، كما أسرع النقد الروائي إليهما فيها، وهذا ما يحاول هذا البحث أن يتبيّنه في فقرتيه الأوليين عبر نصّين نقديّين، الأول هو كتاب يسرى مقدم: مؤنث الرواية(١)، والثاني هو كتاب عبد الرحمن أبو عوف: القمع في الخطاب الروائي(٢).

ولأن نقد التعبير الروائي عن حقوق الإنسان سواء في نصّ أبو عوف أم بعامة، لا يزال طرياً وتبشيرياً، فسوف يتابع هذا البحث في الفقرة الأخيرة نقد ذلك التعبير في مدونة روائية أكبر وأقوى صلة بحق من حقوق الإنسان هو: حرية التعبير.

- مؤنث النقد:

تعيّن يسرى مقدم القسم الأول من كتابها (مؤنث الرواية) بالمطارحات في قضايا شتى، وهو كذلك حقاً بما تعنيه المطارحة من السجالية ومن تناوب وتنوع زوايا التناول وطبيعة التناول التي تفسح للذات بقدر ما تتطلب من المكنة العلمية. والمطارحة التي يصنفها بعضهم بهجين المراجعة والمداخلة والسجال والدرس الأكاديمي، نادرة في المشهد النقدي العربي. وهي لا تعلو إلا بقدر ما يتوفر لصاحبها / صاحبتها من النظر العميق ومن الثراء والإحكام. ولعل للمرء - وربما عليه - أن يعجّل بالإشارة إلى ما اتسمت به مطارحات يسرى مقدم من كل ذلك، ابتداء بما هو بمثابة مقدمة عنوانها (شبهة الكتابة). وقد تعلقت هذه البداية بالرجل القارئ الذي تقدر المؤلفة أنه يدخل - في الغالب الأعم - إلى نص المرأة للتلصص - أفضّل على هذا المصطلح العلمنفسي: البصبصة - على عالم الأنثى. فكتابة المرأة لا تنفصل لدى مثل هذا القارئ عن جسدها. والرجل الذي يحسب أنه يمتلك القوامة على الذات والعالم يسيء الظن بفنية الكتابة الأنثوية، ولا يفرق فيها بين واقع ومتخيل، لذا تكون كتابة المرأة عرضة للشبهة دوماً.

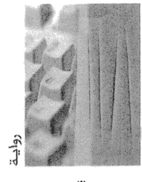
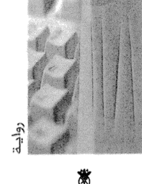
على هذا النحو تصير الكتابة / الشبهة عند الرجل القارئ مساءلة للمرأة عما أنجزت وأضافت. وإزاء ذلك كله تسجّل المؤلفة أن الكتابة الأدبية تُلبس التجربة هوية متخيلة تُسقط شبهة الهوية الحقيقية للكاتبة، ليرتقي النص إلى شرط الفنية المنشودة، متوسلاً التخييل. وهذا ما سيتتوج بمقاربة المؤلفة للكتابة الإبداعية النسائية كما ترى إليها المرأة، حيث لا تخشى في كتابتها قوامة ولا تحذر من رقابة، وليس كما يراها الرجل القارئ أو الكاتب وحسب.

والمطارحة الأولى في ما هو بمثابة المقدمة لكتاب (مؤنث الرواية) تتعيّن إذن بالقراءة المطابقة أو المغرضة، والتي أمضي إلى أنها لا تتحدّ فقط بما سبق، بل تؤدي بإغراضها أي نصّ، أكان لرجل أم لامرأة. ولسوف يتثنّى في المطارحات التالية بعض ما سبق، ويتفرّع بعضه، كما ستتعالق بعض المطارحات التالية، لتتركز شواغل (مؤنث الرواية) في المحصلة باللغة والبلاغة وبما بين الكتابة وجنسوية الإبداع. فتحت عنوان (لغة الظل) تأتي المطارحة الثانية لتجلو ورطة المرأة في الكتابة / المأزق، إذ تكتب ما تعلمته من المتسلط بسبقه على عرش الكلام، غافلة عن أن النقل مخادع يختزلها إلى كينونة فرعية، ومتوهمة أن الصورة هي الأصل. وبذا كانت لها لغة الظل "اللغة المحكومة بالاتباع والطاعة". وسيتوالى تعميق وتفتيق هذا القول في مطارحة أخرى

عنوانها (مساءلة اللغة وإبداع المرأة) تبدأ بمساجلة عبد الله الغذامي، حيث يقرّ في كتابه (المرأة واللغة) بالانقسام بين مصطلح الفحولة وبين الأنوثة في الكتابة الإبداعية، ويرى أن المرأة أقصيت عن المساهمة في تكوين اللغة وإنتاجها، ويتساءل عما إن كان قد تم تذكير اللغة نهائياً أم أن هناك مجالاً للتأنيث. لكن يسرى مقدم تدفع النمذجة لذلك بالجارية تودد في (ألف ليلة وليلة) التي تماهت بإبداع الرجل. وتمضي المؤلفة إلى تحديد موقفها بعيداً عن التورط في نزعة سلبية منحازة، تتطرف في معاداة الآخر / الذكر فتجعله غريماً وتدعو إلى مناهضة الإبداع الذكوري المتسيد، وتحرض على انتفاضة يمسي فيها التابع متبوعاً وبالعكس. وبالتأسيس على ذلك تدفع يسرى مقدم بالسؤال عن كيفية انعتاق الكاتبة من محبسها، وتقترح للجواب أن تلتفت الكاتبات إلى سبيل آخر غير سبيل المحاكاة، وأن ينتجن خطاباً يشتغل على مناهضة العنصرية الجنسوية. وفي نزوع تبشيري تدعو مقدم إلى نجاة الكاتبات من سلطة شهريار العصر، لتبشيره بمعجم لغوي يفك أسر الدلالة المغلولة. وما يضيء ويعزز اقتراح مقدم توكيدها على أن كل خصوصية تضمر الاختلاف، وعلى أنه لا مفر للكتابة من نافذة للذات على الذات، شريطة أن تكون مواجهة للذات ومرتبطة بحتمية الالتفات إلى الآخر / الرجل. وفي هذا السياق تأتي مساجلة الكاتبات اللواتي تطفح كتاباتهن الروائية بالاحتجاج والقهر. كما تلح مقدم على أن هرب الكاتبة إلى كنف الخطاب الذكوري هو خوف من الحرية. وتلح مقدم أيضاً على اعتراف الكاتبة بدءاً بتواطئها فيما آلت إليه كتاباتها المتعثرة، بوصفها شريكاً سلبياً أسهم بوجه من الوجوه في تكريس الدونية والتبعية. وبالمقابل ترى مقدم أن بعض الكتابات النسائية تلوح وترهص باختراق خطوط الحجر وقول منازع الذات، مؤسسة لقول نسائي خاص "مغيّب من ضمير اللغة" لا يتعارض بالضرورة مع "قول الآخر المختلف أو ينافسه أو يزيحه، بل يتكامل معه ويكتمل به لتبرأ اللغة من أحادية القول المستبد". ولا تعلق المؤلفة سؤال اللغة على النحو والصرف وحسب، بل تدفع به إلى النظر في أحكام الدلالة نظرة المتأمل فيما آل بنا إلى "تصحر لغوي" يتأسس في "تصحر الفكر" ويورثنا "شبهة حياة". وترى مقدّم أن بين واقع اللغة وواقع المرأة - في هذه المطارحة - مشاكلة. فاللغة تشبه ضعفاء الأرض - والنساء منهم - ويتهددها المحو لتتعظم

خليل صويلح

بريد عاجل

"صنمية المعجم اللئيم والمستبد". وقد سبقت ذلك في مطارحة "بلاغة المقموعين: مراوغة الصورة أم الذات" مساجلةُ يسرى مقدم لجابر عصفور في تعقيبه على من يعلق الحضور الإبداعي للمرأة في الكتابة بمشاركتها في موقع القرار، حيث يرى أن الإبداع يواجه المجتمع بمراوغات السرد وحيل التمثيل الكنائي الذي هو سلاح بلاغة المقموعين، ومنهم المرأة. لكن المجاز - في متابعة الناقدة - تراثياً (ابن الأثير) هو فرع والحقيقة أصل، والمجاز القاصر إذن كالأنوثة المقصية، فهل في بلاغة المقموعين ما يجيب عن السؤال: من يعبر عن من؟ ومن يراوغ من؟

تعرّف يسرى مقدم الكتابة الإبداعية - في مطارحتها (الكتابة وجنسوية الإبداع) - على أنها بديل افتراضي عن العالم،

يقرّ عبد الله الغذامي في كتابه «المرأة واللغة» بالانقسام بين مصطلح الفحولة والأنوثة في الكتابة الإبداعية

تتوسل الدواخل كتعبير فني عن الذات يملك قواسم مشتركة بين كاتب وكاتبة، لكنه يقر بالاختلاف. ويتتوج ذلك في هذه المطارحة بالاعتراض على أي ادعاء بانعدام الفوارق بين إبداع ذكورة وإبداع أنوثة، وينقضها دعوى المساواة، ليلحظ في التكامل معنى أدق، إذ لا مناص للكتابة الإبداعية من التورط في ثنائية جسدية تضفي بتنوع خصوصياتها واختلافاتها القيمة على الوحدة الإبداعية. وهذا القول، بالجهارة نفسها أو بدرجة أو أخرى من التصريف الخفي، ينادي أنموذج الاثنين المختلفين لدى إيريغاراي بديلاً للنموذج الكلي القدرة، الواحد والكثير، وتخليصاً للاثنين من الواحد والكثير، حيث الـ (مع) وليس التعدد / الواحد في تشتته.

وسواء في هذه المطارحة، أم في سواها، أم في علن وفي طيات المقاربات النقدية في القسم الثاني من كتاب (مؤنث الرواية)، يترجّع نداء أطروحة إيريغاراي في المتخيل الأنثوي الذي يناقض فكرة الواحد، مقابل المتخيل البصري الموسط دوماً بالرمزي، والذي يقابل تاريخياً تكوين الجسد الذكري. على أن نداءات (مؤنث النقد) لإيريغاراي تتفاعل مع غيرها من نداءاته للنقد النسوي. وتشغّل يسرى مقدم النداءات والعنديات في السؤال عن إنجاز الكاتبات لواقعة الاختلاف أو الخصوصية، وفي السؤال عما أسست له وعنه مدعيات الإبداع في أدب السياسة والاجتماع والفكر. وستتعين المساجلة مع هذا كله ومع سواه في المطارحة الأخيرة (صوت الكتابة أم أصواتها) والتي تبدو ألصق بالقسم الثاني من كتاب (مؤنث الرواية). أما التعيين فمنه ما في نفي أسيمة درويش لخصائص إبداعية ذكورية أو أنثوي، مما تسميه يسرى مقدم بالعمى المعرفي. ومنه ما تراه في استبطان روايتي هدى بركات (أهل الهوى) ورشا الأمير (يوم الدين) للآخر / الرجل، وكتابته بقلم امرأة، تعويضاً لانكتابية مزمنة، تطمح دون أن يتحقق طموحها إلى كتابة هذا الآخر. وفي تعيينات المطارحة الأخيرة أيضاً ما تأخذه المؤلفة على لينا الطيبي في انتحالها لسان المذكر في شعرها. وكذلك انتقاد محاولة بعض النساء إعادة كتابة التاريخ بأقلام النساء، إذ ترى يسرى مقدم أن هذا الهروب إلى هذا التحدي هو إيغال نسائي في تجاوز الأسباب الفعلية التي آلت إلى استفراد السلطة بتدوين التاريخ كما بالمعرفة.

بالانتقال إلى القسم الثاني من كتاب (مؤنث الرواية) تشغّل المؤلفة قدراً أو آخر مما انطوت عليه مطارحات القسم الأول

في قراءاتها لروايات رشا الأمير وهدى بركات وإلهام منصور (حين كنت رجلاً - أنا هي أنت) ونوال السعداوي (سقوط الإمام) وعلوية صبح (مريم الحكايا) وأحلام مستغانمي (عابر سرير) وحنان الشيخ (إنها لندن يا عزيزي) وأخيراً: نص صباح زوين "لأني، وكأني، ولست". وبينما تأتي قراءة هذا النص كنصٍّ عليه، يحتفي بلغته المتشظية وبهطله الهذياني وبالزوبعة الكتابية التي يثيرها إذ يعيث في اللغة التباساً متعمداً، فإن قراءة الروايات السابقة، إذ تميل إلى النقد التطبيقي، تُجدد القول بالمطارحة، حتى ليصح القول بالمطارحة النظرية في القسم الأول من الكتاب - مع التذكير بقلقلة المطارحة الأخيرة - وبالمطارحة التطبيقية في القسم الثاني. وهنا، قد يكون للمرء أن يتساءل عن حرارة الاحتفاء بجرأة إلهام منصور، أو عن المقارنة الواجبة بين كتابة الرجل للمرأة ككتابة المرأة للرجل، وتأنيث ضميره كتذكير ضميرها، لا امتثالاً للكتابة خارج الذات، ولا تمويهاً لذكورته - جنسه - بلبوس الأنوثة، أو دفعاً لعقدة اضطهاد جنسه للآخر / الأنثى.

لقد امتدحت يسرى مقدم في رواية (يوم الدين) الالتفاف الدائري الذي يماكر تعاقب الزمن، وهي اللعبة الروائية المألوفة. كما امتدحت عدم تسمية الرواية لفضائها الجغرافي، وهي اللعبة الروائية المألوفة التي أدعوها باستراتيجية اللاتعيين. وبالتالي، قد يكون على امتداح الرواية أن يبحث عن إنجاز آخر، وهو ما لعله يصح في امتداح لعبة الميتاروائية في رواية علوية صبح (مريم الحكايا). وبخلاف ما وسم كتاب (مؤنث الرواية) من تدقيق، ينتأ فيه الحكم القاطع بأن خلع القلوب وانتعالها سلوك ذكوري لا مراء وبامتياز، تعقيباً على قول رواية أحلام مستغانمي بالمرأة التي "تخلع قلوب الرجال كما تنتعلهم". وبصدد هذه الرواية أيضاً، وبمثل هذه (النسوية)، يأتي الحكم القاطع بالفصل بين الكاتبة وبطلتها إلا في السيرة الذاتية، ففي رواية الرجل لا مناص أيضاً من الفصل بين الكاتب وبطله. على أن ما قد يتلامح هنا من وطأة الحماسة والانحياز لرواية أو أخرى، يحدده ما أخذته يسرى مقدم على رواية (سقوط الإمام) من قصور في الرؤية ومن إيغال في نزعة نسوية مفرطة ومن تمويه لجذر العلة بصراع تخوضه الأنثى في وجه الذكر ويؤسس لصراعات مثيلة. وإذا كان جلّ ذلك الامتداح أو المؤاخذة يتعلق بمحمولات الروايات، ويتراجع فيه الدرس الفني، فقد تألق هذا الدرس فيما أخذ على رواية (أنا هي أنت) من الاستفاضة والتكرار والتقريرية والجنوح إلى البحث ونتوء الوعي. كما تألق هذا الدرس في تبصّره في رواية (مريم الحكايا) كجدارية صاخبة بحق. وعلى أية حال، وبالنظر إلى وحدة المطارحات النظرية والتطبيقية، يبدو كتاب (مؤنث الرواية) اقتراحاً لمؤنث النقد، يبرأ من ترجيع الناقدة المعهود لصوت الناقد، فيثري النقد بخصوصيته، تحفيزاً لإثراء المؤنث للرواية - وليس تيمناً - على سبيل إثراء الكتابة بعامة بكل ما هو جديد ومختلف.

يتواتر القول والعمل من أجل حقوق الإنسان في الفضاء العربي عبر تعبيرات محدودة عن المجتمع المدني. ويزيد ذلك عسراً وتعقيداً عوامل شتى

- القمع في الخطاب الروائي:

يتواتر القول والعمل من أجل حقوق الإنسان في الفضاء العربي عبر تعبيرات محدودة عن المجتمع المدني. ويزيد ذلك عسراً وتعقيداً عوامل شتى، منها الارتباك الفكري والموات السياسي والقمع المتفاقم والمتعصرن، وضعف الخبرة في النشاط من أجل حقوق الإنسان، وما يكتنف ذلك كله من ظروف العولمة والأمركة بخاصة - ومن - مناجزة (مباراة - مزاودة) النظام العربي العتيد لتعبيرات المجتمع المدني على أرض حقوق الإنسان، كما على سواها.



من هنا تأتي أهمية مبادرة (مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان) إلى إصدار (سلسلة حقوق الإنسان في الفنون والآداب) ابتغاء إشاعة وتعميق ثقافة حقوق الإنسان عبر بوابة الأدب والفن والنقد هذه المرة، فماذا تحقق من ذلك في باكورة هذه السلسلة، وهي كتاب عبد الرحمن أبو عوف (القمع في الخطاب الروائي).

في تقديمه لكتابه يرى المؤلف أن محور القمع والقهر الذي يتعرض له المثقفون والأدباء والفنانون، هو واحد من المكونات الأساسية في الخطاب الروائي العربي المعاصر. ويعلل أبو عوف ذلك بسيطرة الأنظمة الشمولية على مقدرات الحياة السياسية في البلدان العربية. ويضيف إلى ذلك قمعين آخرين، أولهما هو قمع المقدس والتراث، وثانيهما هو "التواطؤ الغربي مع تخلف الأنظمة الحاكمة العربية، لتقوم إمبراطورية للقمع في هذه المنطقة". ونقرأ في ختام المقدمة: "إن الرواية العربية بتصديها لظاهرة القمع تستعيد غربة واستلاب الإنسان العربي، وتدفعه لاسترداد وعيه، وتثبت بذلك أنها سجل واسع للأصداء النفسية والاجتماعية والسياسية، فالرواية هي ملحمة العصر الحديث، وهي بديل عن الموت".

والحق أن الرواية العربية قد انشغلت منذ مفصل هزيمة ١٩٦٧، ومع اطّراد لحظتها الحداثية، بالقمع السياسي بخاصة، حتى شكل ذلك منها الركن الأساسيّ مما بات يعرف بأدب السجون. وقد كان ذلك مدخلاً جديداً لحقوق الإنسان في الخطاب الروائي، وبما يقارب النقلة التي شهدتها هذه الحقوق منذ الإعلان الشهير الذي أصدرته الأمم المتحدة عام ١٩٤٨. وإذا كان هذا الإعلان قد كرّس المفهوم الليبرالي الغربي وعممه، فقد ظلت المفهومات السابقة لحقوق الإنسان (مفهوم الحقوق الطبيعية، مفهوم الكرامة الإنسانية...) سائدة في الخطاب الروائي.

لقد أعاق القمع - كما عبر عبد الرحمن أبو عوف في مدخل كتابه، بعد المقدمة - نمو المجتمع المدني والتعددية واحترام الرأي الآخر، وإمكانية مساءلة الماضي والحاضر من أجل وعود المستقبل، فتغلب الاتباع على الإبداع. وسيكون من التبسيط

أن ينحد مفهوم القمع بالقمع السياسي، فهناك، كما يضيف أبو عوف، قمع المقدس والتراث والمألوف والتقاليد والعرف، وقمع الجنس والمجتمع الذكوري، وقمع النص وقمع اللغة... غير أن المفارقة هنا هي أن التعبير الروائي العربي عن القمع الذي يغلب الاتباع على الإبداع، قد رسم علامة فارقة في التجربة الروائية الحداثية العربية، مما تدلل عليه روايات شتى لصنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وفاضل العزاوي وعالية ممدوح وسواهم، وبحضور روايات شتّى ظلت تنوء تحت وطأة التقليدية أو السيرية أو البداية والبدائية، وهو ما ترفق به النقد غالباً، انشغالاً منه - على الأقل - بفداحة التجربة المنكتبة. وقد بدا في ذلك ما بدا في كتاب (القمع في الخطاب الروائي)، على الرغم من أن المنهجية التي أعلنها مدخل الكتاب، تدعو إلى افتراض النجاة مما وقع فيه الآخرون. فأبو عوف، وبالإفادة من مناهج علم الاجتماع، وبخاصة علم اجتماع الرواية، ومن بحوث لوكاتش وباختين وجولدمان، يعلن توصله إلى ما يدعوه بمنهج الأسلوبية بمنظور اجتماعي، ما يعني تحليل الخطاب اللغوي الاجتماعي، أو اللهجات الجماعية في النص، بوصفها بنى اجتماعية بالماهية، تحمل خصائص اللحظة التاريخية التي تنتمي إليها. وبتفصيل آخر، فذلك يعني المضيّ من تحليل الأسلوب أو اللغة إلى التركيبة الدلالية المتكاملة القادرة على كشف النص والمجتمع. ولذلك يقف أبو عوف ضد البنيوية الشكلية وفصل النص عن السياق السياسي والاجتماعي، وضد الانعكاس الآلي والجدانوفية.

قسم المؤلف كتابه إلى قسمين، توزع أولهما على خمسة عشر فصلاً تتناول القمع في روايات لفؤاد التكرلي ومحمد زفزاف وبهاء طاهر وجمال الغيطاني وعبد الفتاح الجمل وعبد الرحمن منيف وإبراهيم عبد المجيد وسلوى بكر ومحمد سلماوي وأحمد زغلول الشطي ومحمد الراوي وحيدر حيدر وميرال الطحاوي، وذلك فيما عنونه بـ (القمع في مختارات من الأدب العربي). ومن الملاحظ أن الحضور الغالب في هذه المختارات هو لكتاب مصريين - أربعة فقط من خارج مصر - ولجيل الستينيات من (القرن العشرين) من أولاء. أما القسم الثاني من الكتاب، فقد توزع على سبعة فصول موقوفة على (القمع في مرآة نجيب محفوظ). وقد جاءت الخاتمة (التحولات المجتمعية وأثرها على تشكيل النص الأدبي في الرواية المصرية) لتتوّج غلبة الحضور المصري، وتحدّ من تمثيلية الكتاب عربياً،



إلا بالقدر الذي تمثل فيه الرواية في مصر من عموم المشهد الروائي العربي.

على أن الأهم هنا هو الحدود الدانية لتعبير النص النقدي عن المنهجية المختارة من جهة، ومن جهة ثانية، ما يلوح من التسيب أو الجزافية في اختيار المدونة، وفي ترجمة متن الكتاب لمقدمته، مما جعله في المحصّلة واحداً من النقود التي عنيت بـ (أدب السجون)، مثل كتاب نزيه أبو نضال الذي يحمل ذلك العنوان، أو كتاب سمر روحي الفيصل (السجن السياسي في الرواية العربية).. ليظل التعبير الروائي عن حقوق الإنسان ينتظر نقده.

لقد دأبت الرواية العربية منذ بداياتها حتى اليوم على هتك أو تفكيك أو تصوير كل ما يحرم الإنسان من أي حق من حقوقه الطبيعية، سواء تعلق ذلك

> **دأبت الرواية العربية منذ بداياتها حتى اليوم على هتك أو تفكيك أو تصوير كل ما يحرم الإنسان من أي حق من حقوقه الطبيعية**

بالاستعمار أو بالدولة أو بالنظم والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، أو بالقيم... فكرامة الإنسان في فرديته واجتماعيته ولقمته وجسده وجنسه، هو العنوان الأكبر للرواية العربية، والذي يؤكد معناها الحضاري وقيمتها الإنسانية، بقدر ما تنجز من مغامرتها الإبداعية. ولئن اطّرد هذا الإنجاز في العقود الأخيرة من القرن العشرين، فقد تزامن ذلك مع اطّراد القمع في الفضاء العربي، من الداخل ومن الخارج، إلى أن أخذ خطاب حقوق الإنسان - كما عبر عنه الإعلان العالمي ١٩٤٨ - يفشو، وهذا ما أخذ يشغل الرواية العربية في واحد أو أكثر من عنواناته: حرية الاعتقاد، حرية التعبير، حقوق المرأة، التعذيب... وكذلك: النشاط من اجل حقوق الإنسان. إلا أن عناية النقد الأدبي العربي ما فتئت تتركز على اشتغال الرواية على الحقوق الطبيعية للإنسان. أما اشتغالها على حقوق الإنسان كما مفصلها الإعلان العالمي عام ١٩٤٨ فلا يزال نصيبه النقدي محدوداً، إلا ما كان لما بات يعرف برواية السجن السياسي. وقد كان ذلك ما دفعني إلى كتابة الفقرة التالية، متابعاً فيها ما سبق من محاولتي المتواضعة في قراءة المدونة الروائية المعنية:

- حقوق الإنسان روائياً، حرية التعبير:

في رواية غازي القصيبي (العصفورية)(٣) يكتب مفكر من سجنه إلى حاكم عربستاني:

"كنت أطالب بحرية القول أما الآن فأكتفي بحرية البول".

يتفتق القول بحرية التعبير عن الكاتب كشخصية روائية - روائياً كان أم صحافياً أم شاعراً أم... وعن الرقابة السياسية والاجتماعية، وعن الرقابة النقدية - الفنية - الأقل حضوراً، وبهذه نبدأ.

تسخر رواية صنع الله إبراهيم (ذات)(٤) منذ بدايتها من النظرة العصرية لفن القص، لأنها نظرة حسية ذكورية تساوي بين المداخل المختلفة الممكنة للقصة. كما تسخر هذه الرواية من الروايات السائدة التي تروي بالتفصيل الممل، متجنبة ما هو جوهري، وهذا ما يستبطن السخرية من نقد بعينه يهلل لتلك الأسلوبية.

وفي رواية حسين العبري (ديازيبام)(٥) يسلق الهجاء الأدباء، قبل أن يبلغ النقد الذي يضع للكتابة تعاليمه، ومنها ما يوفر للرواية فولكلوريتها. أما أحمد يوسف داوود في روايته (فردوس الجنون)(٦) فلا



يرى في المشهد النقدي إلا (فلتاناً) مثل الفلتان الأمني في بيروت الحرب الأهلية. وفي رواية (ديك الشمال)(٧) لمحمد الهرادي يخاطب الراوي نفسه "ألا تفكر أنت أيضاً أن تتحول إلى قطة محاصرة، كلما فكرت في كتابة كلمة عن نقاد الأدب الذين تحولوا إلى رواة وعرين يتوسلون دريهمات التلاميذ". ولا يكتفي هذا الراوي بالنيل من النقاد الذين يكتبون الرواية، بل ينال أيضاً من النقاد ومن حلفهم مع المحررين الحزبيين في الصحف.

بأسلوبية روائية ما، إذن، تعبّر هذه الرواية أو تلك عن الخلل المستديم في علاقة الإبداع بالنقد، وعن طموح الإبداع إلى المروق على السنن النقدية، أي عن هاجس التجريب والتجديد. ومن أجل ذلك قد يشغل رواية أن تعبر عن وعيها لذاتها، أو تبرير مغامرتها، أو رفضها لنقد بعينه. وعلى الرغم من أن الرقابة هنا تتصل بالجوهر الفني، فإن أمرها يظل أهون بما لا يقاس من الرقابة التي تمارسها الدولة أو الناشر أو المجتمع، حيث ينتأ الثالوث المحرم كما سماه بوعلي ياسين: الدين والجنس والسياسة.

❖❖❖

لقد صدرت رواية أبو بكر العيادي (آخر الرعية)(٨) في سلسلة (الكلمة الحرة) التي يشرف عليها أفرام يوسف. وتصدرت الرواية هذه السطور من الناشر: "يعيش العالم العربي منذ سنوات عديدة تحولاً عميقاً على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي. وإسهاماً في التعريف على نحو أمثل بالنتائج الخصيبة لهذا التحول على مستوى الإبداع الفكري، تريد هذه السلسلة أن تكون وسيلة ومنبراً للتعبير عنه في مجالي العلوم الإنسانية والأدب". ولتحقيق هذه الغاية ترحب السلسلة بكل الذين واللواتي يرغبون في التعبير عن رأيهم باللغة العربية بكل حرية وبدون أي عائق. وقد صورت رواية (آخر الرعية) الرقيب الرسمي في شخصية الباش كاتب / المثقف الذي باع نفسه وقلمه للديكتاتور (الكبير) كما تسميه الرواية. وهاهو الباش كاتب الرقيب يصف عمله: "أزن الكلام وأستقرئ ما بين السطور، أتعقب الألفاظ محواً، وأقفو أثر المعاني بإدانة تفتح على أصحابها أبواباً تهب في رياح موات أو يُعْبَطون عبط الدواهي حتى خبرت اللفظ وفهمت أبعاد الخافية ووقفت على المعاني وأدركت أسرارها المضمرة".

وقد أنشأ الرجل كتابه "نزهة اللبيب في روضة الرقيب" وفيه: "أحصيت الكلم المحظور والقصاص المنذور، ليتجنب



الخلصاء مواطن الخلل ومكامن الزلل، ويحذر المارقون من مقاتل الإثم ومر العواقب". وفي عربانيا - كما تسمي الرواية بلادها - حاز هذا الكتاب على جائزة الدولة عام صدوره، وفي ذلك يقول مؤلفه: "وعُدّ من عيون الكتب التي جادت بها قرائح البلاد على مرّ الأحقاب، وأثنى عليه النقاد، وتناقلت فصوله وسائل الإعلام، وتنافس الدارسون في إبراز مكامن القوة فيه، وأضفوا عليه ما لم يذهب ظني، ثم أدرج في البرامج الرسمية حتى يُفصّل فيه القول للناشئة، ويُجلى عما ظهر فيه وما ضمر، ويُستظهر به عند الاختبار عن ظهر قلب، فتضمن البلاد بذلك أجيالاً تعرف ما لها وما عليها، وتميز بالسليقة ما يقال وما لا يقال. وذاع صيته خلف الحدود وحتى فيما وراء الحدود، ونقله المترجمون إلى لغاتهم بكسر غير خاف، وأقرّ الأجانب على مضض بأنه متفوق على أمير ماكيافيلي". وعندما

تعبّر هذه الرواية أو تلك عن الخلل المستديم في علاقة الإبداع بالنقد، وعن طموح الإبداع إلى المروق على السنن النقدية، أي عن هاجس التجريب والتجديد

أخذت الصحف الجديدة في ديكتاتورية عربانيا تطلع بجديدها مدعيةً أنه الرأي الآخر، بلغ استياء الباش كاتب ما لم يبلغه في حياته من هذا الذي وصمه بالهراء، وقال: "ولولا ما كنت ألجأ إليه من شطب وتشذيب وحذف ومنع، لاجتاح الناسَ ارتدادٌ عن إيمانهم". ومن طرائف الباش كاتب مع حرية التعبير ومع الرقابة، أن الشاعر الرضي الشرفي - أو الأشرف من مدينة هميلات في ولاية هبل، غافل الباش كاتب وقرأ في عكاظية احتفالية بمولد الديكتاتور (الكبير) قصيدة غير التي أجازها الباش كاتب، وهو من كان يتنخّل القصائد بنفسه ويغربلها، وإذا بالشاعر المخادع يقرأ قصيدة شعبية تهجو الديكتاتور الذي عاقب رقيبه بالإقامة الجبرية وأقال الحكومة ومحا مدينة هميلات ورشها بالملح حتى تهجرها الحياة، وأمر بوضع اسم الشاعر في المراحيض العامة.. وبعد استعادة الباش كاتب لرضا سيده أعيد إلى نقطة الصفر ليبدأ الصعود من جديد، مستعيناً بالمصالح الأمنية المختصة لمعرفة كل صغيرة وكبيرة عن سائر الكتب وحملة الأقلام والمداحين، وجمع كل ذلك في (بنك المعلومات). وإلى ذلك تذكر الرواية أن الجدران امتلأت بالسموم إثر ذيوع نشيد معارض لنشيد الديكتاتور، فَشُكلت فرق متخصصة في طلي الجدران لمحو الكلام المشين، وسُيِّرت دوريات لتعقب الفاعلين.

بغير هذه السخرية المريرة الفضّاحة، يحضر الرقيب الرسمي في صور روائية شتّى. ففي رواية بهاء طاهر (الحب في المنفى)(٩) يرسل الراوي مقالاته إلى الجريدة المصرية التي صار مراسلاً لها في مدينة (ن) من أوروبا، بعدما نُقلَ إليها من بلاده جزاء منمقاً على ما كان يكتب. لكن الجريدة (الحكومية) تمعن في حصار ما يكتبه مراسلها، فلا يبقى أمامه إلا الشكوى، يسأل فيها جمال عبد الناصر عما يفعله إزاء ما آلت إليه الأمور في عهد السادات. وإثر حرب ١٩٨٢ في لبنان، يتصل الراوي بالممرضة النرويجية ماريان أريكسون التي شهدت مجازر صبرا وشاتيلا وعين الحلوة.. وقد امتنعت صحيفة في مدينة (ن) التي يمكن للقراءة أن تعيّنها - بجنيف اعتماداً على الإشارات السيرية والروائية - عن نشر شهادة الممرضة على جرائم إسرائيل. وبمثل ذلك تقوم الصحيفة المصرية التي ينقل إليها الراوي "في مقال فقرات طويلة من تقارير الصليب الأحمر وجمعيات حقوق الإنسان التي تتكلم عن قصف المستشفيات وعن استعمال القنابل الفوسفورية والعنقودية

المحرمة دولياً، فيختفي ذلك كله من صلب المقال".

وقد التفت الزاوي أمين في روايته (يصحو الحرير)(١٠) إلى إزهاق الإرهابيين المتأسلمين في الجزائر لحرية التعبير شأنهم شأن الحزب الحاكم، وذلك عبر صلة الفنانة حروف الزين بصاحب رواق ماتيس الذي يهدده الحزب الحاكم بإبدال اسم ماتيس بأحد الشهداء. أما الإرهابيون فيفجرون الرواق لأنه أقام فيه معرضاً لحروف الزين، وهم الذين ألبسوا تماثيل الحدائق العامة جلابيب وفساتين ستراً لعريها. وقد ذهب أولاء إلى ما هو أبعد في رواية عبد الجبار العش (وقائع المدينة الغريبة)(١١) حيث تقوم الجبهة الدينية بانقلاب عسكري رداً على زمن العولمة، ويقيم المتطرفون مهرجانهم الذي يحرقون فيه كتب فرج فودة وحسين مروة وكازانتزاكي ومحمد شكري ومحمود المسعدي و.. والإعلان العالمي لحقوق الإنسان". أما في رواية خليل صويلح (بريد عاجل)(١٢) فموقع النفزاري على الأنترنيت يحجبه "رقباء أشاوس تدربوا جيداً على منع الكتب والمجلات الورقية، وها هم يتخبطون في شبكة العنكبوت الضخمة لإعادة العجلة إلى زمن المكتوبجي وكأن الحياة لم تتغير منذ قرن إلى الآن، فالرقيب العثماني لا يزال في عقل هؤلاء، ويتنزه بين السطور للقبض على جملة هاربة بالجرم المشهود". وقبل ذلك بكثير تلك هي شخصية مديحة السقاف في رواية سميرة المانع (حبل السرة)(١٣)، تترجم قصة وتعرضها على مجلة تصدرها دار نشر عربية في لندن، فيعتذر رئيس التحرير، لاحتواء القصة على مفردات الخمرة أو العاهرة أو الجسد أو القمار، ويقول: "أخبرك بالمواضيع التي عليك تجنبها بالقصص وهي: الجنس، الدين، السياسة، هذه أمور نحرص على عدم الخوض فيها". وفي رواية صنع الله إبراهيم (بيروت بيروت)(١٤) لا يجد الكاتب ناشراً لمخطوطة روايته، ليس فقط لما فيها من ألفاظ (البذاءة)، بل لأنها، كما تعلل الشخصية الروائية ليا، تنال من الأنظمة جميعاً، وبالتالي فلا حياة لها في دنيا العرب، لذلك تقترح ليا - وبسخرية كاوية - نشر الرواية في سويسرا وتوزيعها في إسرائيل. لكن الأمر في إسرائيل أدهى وأمرّ، كما تصور رواية أحمد حرب (أرض المعاد)(١٥) سطوة الرقيب الإسرائيلي على الصحافة المكتوبة والمرئية، وعلى الكتابة بعامة.

بسبب تفاقم الرقابة تفاقم القول بالرقيب المعشش في دخيلة الكاتب، وبلغ ذلك متن الرواية، كما نرى في رواية (مصرع أحلام مريم الوديعة)(١٦) لواسيني الأعرج، حيث يشكو الراوي من تغلغل الشرطي سفيان الجزويتي في عقله، ليراقب ما يكتب، ولذلك يمزق أشعاره، وتشتبك فيه الأزمنة، ما سيعني اشتباكها الروائي، أي نقلة خاصة في الأسلوبية الروائية. فالرقابة أو حرية التعبير أو أي من حقوق الإنسان، ليس في الرواية العربية المعنية، بعامة، فكرة أو خطاباً، إلا بمقدار ما هو فن أولاً وآخراً.

بالانتقال من الرقابة إلى هذه الشخصية الروائية: الكاتب، يتواتر ويكبر حضور الصحافي أو الصحافية، من زاوية حرية التعبير

بالانتقال من الرقابة إلى هذه الشخصية الروائية: الكاتب، يتواتر ويكبر حضور الصحافي أو الصحافية، من زاوية حرية التعبير. ففي رواية سحر خليفة (باب الساحة)(١٧) تنظم سمر استبياناً لمعرفة أثر الانتفاضة في المرأة، ويضطر القمع الإسرائيلي هذه الصحافية إلى التغيب عن بيتها تسعة أيام، ليتلقاها شقيقها بالضرب، فتقرن في قمعها الذكر الإسرائيلي بالذكر العربي. وفي رواية ياسين رفاعية (رأس بيروت)(١٨) نرى راويتها وشخصيتها المحورية (أبو بسام) في حمأة الحرب الأهلية اللبنانية، قبل وأثناء الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢. وإذا كانت طائفية الحرب تغلق المجلة التي يعمل فيها الصحافي المسلم، والتي تصدر في الحي المسيحي (الأشرفية) فهو سيلقى الاختطاف والسجن والتحقيق على يد تنظيم فلسطيني، قبل أن تتبين الوشاية التي أودت به.



في حالات أخرى تبهظ الصحافي أو الصحافية ضغوط أخرى. ففي رواية عزت الغزاوي (عبد الله التلالي)، وبتكليف من منظمة العفو الدولية، يتقصى الصحافي حسام الدين العربي أخبار سجين الضمير والرأي (عبد الله التلالي) في جمهورية لا تعينها الرواية، وإن كانت الإشارات تذهب إلى فضاء الجزيرة العربية. وسيروي الصحافي القسم الثاني والأكبر من الرواية التي سترسم هنا وفي قسميها الآخرين سيرة ذلك السجين، وسعي الصحافي خلف هذه السيرة، من سجن جاويد المركزي حتى المنفى الباريسي. وفي رواية (في انتظار الحياة)(١٩) لكمال الزعباني، نرى الصحافي التونسي عيسى الشرقي، منذ مشاركته طالباً في إضراب عام ١٩٨١ وفي مظاهرات الخبز عام ١٩٨٤، وإلى المعتقل، إلى انكسار أحلامه ومحاولته الانتحار وعمله محرراً في زاوية (بلسم القلوب) في جريدة الإعلام، وانتهاء بالجنون. كما نرى في رواية أهداف سوف (خارطة الحب)(٢٠) الصحافية الأمريكية إيزابيلا، تنجز تحقيقها الصحافي عن الألفية الثالثة في مصر، فإذا بها، من الصعيد إلى القاهرة، في غمرة وقائع وحديث الإرهاب الذي صخب في مصر منذ سنوات.



غير أن ذلك كله يظل هيناً إزاء ظهور شخصية الصحافي أو الصحافية خلال العقد الماضي في الرواية الجزائرية. ففي رواية سمير مفتي (المراسيم والجنائز)(٢١)، تدفع الحرب بالصحافية فيروز إلى الهجرة، وهذا ما سيؤول إليه أيضاً الصحافي والكاتب (ب)، بينما ينتهي الأمر بالروائي حميدي ناصر إلى المصح النفسي، وبالشاعر أحمد عبد القادر إلى حافة الانتحار، ثم إلى الدروشة. وهكذا، ترسم الحرب بالكافكاوية مصائر الشخصيات الروائية من كتاب وصحافيين ومن سواهم، إذ يكم الأفواه الرعب والقتل، وتدمّر (الكماشة) الأرواح مثل الأجساد بين الإرهاب المتدرع بالدين وبين عنف السلطة

وفسادها: أي حديث إذن عن حرية التعبير وعن أية حرية أخرى؟

يتفجر هذا الكابوس برواية شهرزاد زاغر (بيت من جماجم)، عبر شخصيتي الصحفيتين سميرة ب. وحميدة ك. اللتين تعملان في جريدة الرأي. وتنازع الكاميرا على بطولة الرواية التي ترويها سميرة. فالكاميرا تمضي إلى الجحيم اليومي، والكفن يلوّح لسميرة، وحميدة التي اغتيل صديقها ترحل إلى قريتها، بينما تمضي الكابوسية بجمجمة الأمير إلى سميرة التي تكتب سلسلة من المقالات الكاشفة، توزعها حميدة بعد عودتها. ولكن المآل ينتهي بالصحفيتين إلى الموت، كما ينتهي بالصحافي الإسباني في رواية واسيني الأعرج (حارسة الظلال أو دنكيشوت في الجزائر)(٢٢) إلى غياهب المتأسلمين الذين اختطفوه، وهو يتقفى آثار جده سيرفانتس برفقة الموظف الجزائري حسيسين الذي يكون نصيبه من المختطفين قطع لسانه وعضوه.

ومثل ذلك يلي على يد جيلالي خلاص في جزأي روايته (المطر والجراد). ففي الجزء الأول (عواصف جزيرة الطيور)، وعبر مزج السرد التاريخي بالراهن وبالسيرية، يدعي الصحافي السارد اكتشاف جثة الكاتب المختفي منصور، والمؤرخ قادر. وبسبب الادعاء تعتقل فرقة (الأع)، أي الأجهزة الأمنية ذلك الصحافي، وتعود به ذكرياته في السجن إلى ما قبل أحداث الجزائر الشهيرة منذ أكتوبر ١٩٨٨، ومنها بخاصة انتحار عدد من المثقفين المعروفين، كالشاعرة صفية كتّو والشاعر بوخالفة وسواهما.

فرّق الاعتقال بين الصحافي الذي تعلن الرواية أنه هو نفسه الكاتب جيلالي خلاص، وبين حبيبته (فتيحة) التي ستصير (وسيلة) في الجزء الثاني (الحب في المناطق المحرمة). ويروي الصحافي الكاتب على حبيبته في هذا الجزء حكاية الصحافي سالم خلف الله الذي اختطفته على حاجز مزيف جماعة إسلامية مسلحة، لكنه هرب من خاطفيه، وحكاية الكاتب جمال والمؤرخ عبد القادر اللذين اغتيلا، وسوى ذلك الكثير من قصص الجحيم الجزائري، ليتجدد السؤال: أي حديث عن أية حرية، وليس فقط عن حرية التعبير؟

إنه السؤال الذي سيُعلَن ويُستبطن في روايات شتى لأحلام مستغانمي وإبراهيم سعدي والطاهر وطار وسواهم، وحيث تعصف الحرب بحيوات الشخصيات الروائية من المثقفين، بين صحافيين وكتاب وفنانين وشعراء وأكاديميين وسواهم.

خاتمة:

غير أن الأهم من كل ذلك، ألاّ يؤخذ ما تقدم في أية رواية على أنه عودة إلى تغليب الموضوع أو المضمون، فقد عوّلت على قراءاتي السابقة المنشورة لأغلب الروايات المذكورة، والتي حرصت فيها على التقري في جماليات هذه الروايات، كما عوّلت على ما هو معلوم من التجربة الفنية المتميزة لكثير من كتاب وكاتبات الروايات المعنية.

إن تنوع وثراء التجربة الفنية في المدونة الروائية العربية لحقوق الإنسان، يؤكد الإنجاز الفني الكبير الذي بلغته الرواية العربية من قرن إلى قرن. وإذا كان الفن الروائي بعامة، بما يعنيه ـ مثلاً ـ من تعدد الأصوات واللغات ومن المغامرة والتجريب، يؤكد طابعه الديمقراطي، فعسى أن يتعمق هذا الطابع فيما نتوسم بحقوق الإنسان كأفق روائي عربي وغير عربي، كيلا يصح ما جاء في رواية أحمد يوسف داوود (فردوس الجنون) من أن الحق بالجنون هو ما كفله البند الأول من لائحة حقوق الإنسان: "للشخص أن يجن مما يجري حوله بالطريقة التي تروق له". فهذا العالم، على عتبة قرن جديد وألفية جديدة، بات لا يطاق إلا بقدر ما يأمل المرء من حقوق الإنسان، وبقدر ما يعمل لتحقيق الأمل.

من جهة أخرى، يبدو أنه بينما كانت الرواية والنقد السوسيولوجي مأخوذين بالتناظر بين النص وفضائه الاجتماعي، خلال سبعينيات القرن الماضي العربية، كان الاختلاف الجنسي قد بدأ يشغل الخطاب الأكاديمي الأنجلوأمريكي. وبينما بكّر الاختلاف الجنسي وصيرورته مبدأ نقدياً في النظرية الأدبية في مظانها العالمية(٢٣)، تأخر ذلك في النقد الأدبي العربي السوسيولوجي وغير السوسيولوجي. ولا يزال في بداياته المتلجلجة مقصّراً عما حققته الرواية العربية نفسها، على الرغم مما يعتور قليلاً أو كثيراً منها من عورات.

والأمر كذلك، بات النقد السوسيولوجي كمدونته الروائية معنياً بالتوتر بين المتخيل الاجتماعي والمتخيل الأنثوي، وباختراق المألوف اللغوي والسيكولوجي والفكري. ولعل ما يعنيه كل ذلك في النقد والفكر والإبداع أن يتصل بحقوق الإنسان اتصالاً وثيقاً من حيث تأكيد الذات الأنثوية والنظر إلى الرجل كآخر مما يفتح القول على الهوية، المواطنة، على الجسد المنسي، على اللغة المخصية واللغة المتباذئة، أي على حرية التعبير.

ولعل هذا البحث أن يرفد بعض ذلك، سواء فيما يحاول منه أن ينتسب إلى نقد النقد ـ الفقرتان الأوليان ـ أو إلى النقد في الفقرة الأخيرة. أما إن حفّز هذا البحث آخرين وأخريات على نقده، وعلى قول آخر في مؤنث النقد وحقوق الإنسان روائياً، فستكون غايته الكبرى قد تحققت أيما تحقق.

✧ كاتب من سوريا

الهوامش

(١) المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ٢٠٠٥.
(٢) مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ط١، القاهرة ٢٠٠٠.
(٣) دار الساقي، ط٢، لندن ١٩٩٢.
(٤) دار الحوار، ط١، اللاذقية ٢٠٠١.
(٥) دار المستقبل العربي، ط١، القاهرة ١٩٩٢.
(٦) اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٩٦.
(٧) منشورات الزمن، ط١، الرباط ٢٠٠١.
(٨) منشورات لارماتان، ط١، باريس ٢٠٠١.
(٩) دار الهلال، ط١، القاهرة، ١٩٩٥.
(١٠) دارا لغرب، ط١، الجزائر ٢٠٠٢.
(١١) د. ن، ط١، تونس ٢٠٠١.
(١٢) دار نينوى، ط١، دمشق ٢٠٠٤.
(١٣) منشورات الاغتراب الأدبي، ط١، لندن ١٩٩٠.
(١٤) دار المستقبل العربي، ط١، القاهرة ١٩٨٤.
(١٥) دار الأسوار، ط١، عكا ١٩٩٠.
(١٦) دار الحداثة، ط١، بيروت ١٩٨٤.
(١٧) دار الاداب، ط١، بيروت ١٩٩٠.
(١٨) دار المتنبي، ط١، بيروت ١٩٩٠.
(١٩) د. ن، ط١، تونس ١٩٩٨.
(٢٠) ترجمة فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة ٢٠٠١.
(٢١) منشورات رابطة الاختلاف، ط١، الجزائر ١٩٩٨.
(٢٢) دار الجمل، ط١، كولونيا (ألمانيا) ٢٠٠٠.
(٢٣) من بين الكثير، حسبي الإشارة إلى كتاب: ثنائية الكينونة: النسوية والاختلاف الجنسي، والذي تناولت فيه مجموعة من الكاتبات أعمال لوس ايريغاري. وقد أعد الكتاب وترجمه عدنان حسن، وصدر عن دار الحوار، ط١، اللاذقية ٢٠٠٤.

مجرد سؤال



نزار قباني . . . وجائزة الجماهير

كم هدأ ضجيج مؤسسة علاقات عامة قومية عربية بعد ثماني سنوات من رحيل صاحبها نزار قباني؟
صادق نزار كبار الكتاب والفنانين وابتعد عن بلاط السلطان بعد عمله في السلك الدبلوماسي السوري أكثر من عشرين عاما (١٩٤٥-١٩٦٦)، وتنصل من تناول العشاء مع السلطان والأمير والجنرال وتوجه إلى الجماهير فرددت ما قال من المحيط إلى الخليج وما زالت.

يصف نزار نفسه وبخطه:

❖ "كسر صورة المرأة الجارية.. وحوّل جسد المرأة العربية من وليمة بدائية تستعمل فيها الأنياب والأظافر.. إلى وردة.. ونجمة.. وقصيدة".

❖ "كنّس ألوف الخرافات والأكاذيب التي تستوطن رأس الإنسان العربي، وقاتل كل ملوك الغبار، وكل رموز القمع، ولم يتزوج من كل نساء الأرض سوى امرأة واحدة هي الحرية".

❖ "أكثر الشعراء العرب شعبية وشهرة وانتشارا وتأثيرا في وجدان مواطنيه، وأول من أمّم الشعر، وكسر طبقية الثقافة وبرجوازيتها بحيث صار الشعر على يده خبزا يوميا وقماشا يرتديه ١٥٠ مليون عربي".

فأية نرجسية جعلته يصف ذاته بكلمات كان يجب أن يكتبها النقاد؟

تجاوز النقاد لرأيه الخاص فيهم: "النقاد لم ينفعوني بشيء، لم يقدموا لي أية خدمة لغوية أو عروضية أو بلاغية أو جمالية، يذهبون إلى النص مدججين بالعقد ومركبات النقص والغيرة من الشاعر".
ولم ينصف النقد شاعرا بحجم نزار، ولم يتعرض أديب لما قيل فيه، وهو لم ينل ولو جائزة عربية واحدة.
فهل استعاض بجائزة الجماهير حين أنف أن يتقدم إلى الملتقيات والمؤسسات بإنتاجه ليفوز؟
نزار قباني مثل محمود العقاد الذي رفض الدكتوراه الفخرية من جامعة "فؤاد الأول" لاعتقاده أن علمه وأدبه أكبر من أعضاء لجنة منح الشهادة. وكانت عقدة "عدو المرأة" هي عدم إكماله الدراسة فقد أجبرته الحياة على تركها، رغم تهافت الكتّاب وحاملي الشهادات العليا على حضور مجلسه.

أما "شاعر المرأة" فلم يكن بحاجة إلى جائزة، فهو أكثر الشعراء العرب استقطابا للجماهير، هو نبض لعواطفهم، ومفجر لآلامهم الوطنية، وبصور ومفردات لم يملكها أحد قبله، ولم يجاره في جرأتها أحد بعده، وتخرّج من عباءته كثيرون صُنفوا كبارا فيما بعد. * كاتب وناقد من تونس

حضر أمسيته في القيروان ١٢ ألف متفرج في حادثة شعرية فريدة، وفاض جمهور ألوف السيدات خارج كبرى قاعات المؤتمرات في تجمع لم تشهد قطر مثله.

ليلى الأطرش *

يكتب "شاعر المرأة": "إن امرأة تخرج من حقيبتها ورقة كلينكس وأنا اسوق السيارة وتمسح بها جبيني تمتلكني، ولا أزال بعد خمسين عاما من الشعر أطلب من كل امرأة أن تكون أمي، ولكن سبعين بالمئة ممن تعرفت عليهن لا يردن "هالشغلة" يعني ما حدا بدو يعمل لي نيرس(ممرضة)

فسألته:

- وهل الزوجة ممرضة؟

- نعم وإلى حد بعيد، تقدم خدمات.. لا أريد أن ندخل في متاهات الزواج والحب، الزواج نقلة نوعية يجب أن يعترف بها كل الناس ولكن النساء لا يعترفن، فلا يمكن أن يكون عندنا أولاد في البكالوريا وبنات تزوجن وأنجبن ولا تزال المرأة تصر على الكلام الذي قاله زوجها أيام الخطوبة".

ولا تعليق..

لقد حكمت عقدة انتحار شقيقته من أجل الحب حياة الشاعر الكبير، فدافع عنها بالمطالبة بتحرر المرأة، وحقها في العشق ولكنه لم يتحدث في حقوقها الأخرى التي قمعتها، وما زالت، أفكار السلفية والتخلف.
ولهذا ينقسم الرأي حول رؤية شاعر فذ إلى المرأة.

---

* روائية أردنية

شعرية الغياب وتمظهرات الإيقاع السردي

أ.د. محمد صابر عبيد *

تنمي التجربة السردية في قصص «واجهات براقة» (١) للقاص فرج ياسين وهي من منجز الأعوام ١٩٨٦-١٩٩٠ على نحو ما إلى تجربة قصصه في مجموعتيه السابقتين «حوار أخر ١٩٨١» (٢) و«عربة بطيئة ١٩٨٦» (٣)، على الرغم من أن العناء القصصي والعناية باللغة وتشذيبها وشحنها بطاقات جديدة كانت من أهم مظاهر التفوق في مجموعته الجديدة.

والقاص المبدع فرج ياسين من القصاصين العراقيين القلائل الذين يعملون بأسلوبية شديدة الحساسية والعناية والتركيز السردي على بناء قصصهم، يحتفي بالمفردة ويرعاها رعاية لافتة وينسجها في بنية الجملة القصصية بتشكيل تتمظهر فيه الخصوصية تمظهرا حكائيا صافيا، على النحو الذي ينتج نصا سرديا عالي التماسك ومكتظاً بروح الحكي وفضاءاته وإيقاعاته وروائحه.

وذهب أبعد من ذلك في تسخير جهده الأكاديمي لتمثيل جهده القصصي تمثيلا نقديا عكس فيه أهم المقولات والرؤى التي يشتغل عليها في ورشته السردية، فقدم رسالته «توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة» (٤)، وانتهى مؤخرا من كتابة أطروحته للدكتوراه التي اشتغلت على الموضوع ذاته وجاءت تحت عنوان «أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة» (٥)، بما يشكّل تلاحما منهجيا وإبداعيا متضافرا بين كتابة القصة ووعي تنظيرها.

ويمكننا قبل مقاربة قصص المجموعة بآلية «شعرية الغياب» بوصفها تمظهراً إيقاعيا ودلاليا مهيمنا أن نلفت النظر إلى بعض مما تقدمه من خصائص وميزات فنية، لعل في مقدمتها إشراق السرد وتألقه في مناطق كثيرة من مساحة النصوص، غير أن طغيان الوصف الشريك الفاعل للسرد يحول دون وصول التألق السردي إلى أمثل حالاته، وربما كان هذا أحد الأسباب التي قادت إلى تسيّد بنية المكان وطغيان انتشارها إلى الدرجة التي تلوّن فيها تمظهرات الحدث القصصي مع ملاحظة محدودية الزمان والمكان.

الحدث يقدم في أكثر القصص «ممسرحا» يفيد كثيرا من تقانات الفنون الأخرى ولا سيما التشكيل والسينما، وينمو إيقاع الشخصيات فيها بطريقة تنويعية تتكرر أشكالها وفعالياتها وماهياتها أيضا، ويمكن على سبيل المثال ملاحظة تكرار شخصية الطفل (علي) على نحو واضح ومقصود في قصص «المسدس - وثن- ثوب بنفسجي قصير الأكمام - سدوم».

يعد احتفاء فرج ياسين باللغة وأسرارها وإيقاعاتها السردية من أبرز خصائص عالمه القصصي حتى إن هذا الاحتفاء يفيض في بعض الأحيان عن حاجة القصة ويتحول إلى سياق إنشائي.

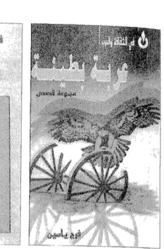
إلا أن البناء القصصي عنده محكم في كل مراحل تكوّن الفضاء القصصي سواء فيما يتعلق بالعناصر المستقرة شبه الثابتة أم العناصر الحركية المنتجة، ابتداء من العنوان ثم الاستهلال وتعاقب الوحدات وصولا إلى الخاتمة وهي تقترب كثيرا من حدود الشعر.

عالم الطفولة الذي كانت له جذور واضحة في منجزه القصصي السابق يحتل حيزا أكبر وأوسع في «واجهات براقة»، وهو عالم معقد وصعب قصصيا وأصيل ومثمر عند فرج ياسين، وإذا ما أفضى الاستقراء النقدي للقصص إلى الاستدلال على ضعف مستوى التجريب وقلة الانحراف عن تقليدية المسار السردي، فإننا نحيل على قراءة قصصه في الأعوام اللاحقة منها على سبيل المثال «حافات السنين المدببة - السيمرغ - غدا في الصدى - نباح - اللقلق الأصلع الحزين».

تنقسم «واجهات براقة» على ثلاث مجموعات ومجرد التقسيم يقدم توجيه قراءة معيناً، إذ ينطوي على تقدير أن كل مجموعة تنضوي تحت موجّه واحد لكنها في النهاية تشتغل على فضاء خاص يجمعها أو نسق يضم عوالمها.

الغائب أو «المسكوت عنه» يمثل عمودا فقريا بنائيا يوحّد القصص عبر مجموعاتها الثلاث، ففي المجموعة الأولى وتضم (تسع قصص) تتنوع أشكال الغياب وتتباين مستويات اشتغالها، فالكلمة التي يكرر (الطفل) كتابتها في كل مكان من البيت على الرغم من معارضة (الأب) هي المسكوت عنه أو المفقود لفظا، إذ إن ضمير الطفل وعقله الصغير الصانع للغة قد تلوث بها ودفع باتجاه نسخها لتأسر المكان وتطوق الزمن السردي بمتاهته السيميائية.

وفي قصة «المسدس» تغيب النيات لتفسد بذلك - على المستوى الإيحائي - وجود الرمز السردي المسدس، لأن وجوده في زمن السرد مرهون باللحظة التي يستخدم فيها، لذا فإن غياب هذه اللحظة





الأب – الميراث، بمعنى أن الصراع صراع إزاحة ينهض على حوار حضاري بين الأجيال ينتهي دائما بحتمية حضور اللاحق وغياب السابق.

أما في قصة «المحرقة» فإن الاشتغال يقوم على «التغييب» من خلال المحرقة، بوصفها دالا رمزيا يلتهم الكلمات المكتوبة المناظرة للكلمات المسكوت عنها المستترة في الضمير السردي، فعملية حرق الذاكرة المكتوبة تجسّد فعالية الغياب وشعرية أدائه في فضاء النص.

في قصة «وثن» الغائب المبحوث عنه بعناء من بداية النص حتى نهايته – بلا أمل طبعا – هو الزمن السردي (كرة من الحجر) حاضر ذهني حلمي، الغائب آخر / فتاة.

ثمة إصرار على البحث وإصرار على الغياب بالرغم من أن الغائب صورة ماثلة تنتشر على كل أجزاء الحقل الدلالي للقصة.

يشتغل في قصة (الخال) الـ«فلاش باك» المشهدي، وهو حلم غائب ينطوي على غائب آلي (المفتاح)، فالمشهد يؤسس إشكاليته السردية بوساطة الرمز الصندوقي (الدمية) وهي تخفي في داخلها النظام الحركي الذي يحرك معه كل تفاصيل المشهد القصصي.

وفي الوقت الذي يتحرر المفتاح من غيابه فإنه يحرك المشهد باتجاه الغياب بعد عزل عمل الـ فلاش باك، وإظهار لأنها تشيع الروح الغائب المفعم بالحلم الأخاذ المنساح بلا حدود على بياض الورقة.

(الأب) الغائب في قصة «ثوب بنفسجي قصير الأكمام» ماثل في السؤال إلى درجة الوقوع في إجابة مخالفة خارج السياق السردي، وفي الوقت الذي تعمل فيه القصة بوساطة الحضور المهيمن لشخصية الأم على فكرة تعويض غياب الأب، فإن الطفل يصرّ على عدم الإذعان للعبة مما يخلق حرجا شديدا في جدل الحضور والغياب بينهما.

وتتطور فكرة الغياب في قصة «سدوم» إلى الزوال، فالمكان الخاص المألوف الذي يمثل بؤرة موقظة للماضي (المقهى) يبحث عنها الأب الأعمى بمعاونة ابنه من دون جدوى، المكان الزائل هو المساحة البصرية الوحيدة التي يمكن للأعمى أن يتجاوز عماه ويبصر، فبحثه عن المكان الذي سحقته المدنية الحديثة وغيّرت ملامحه هو الفردوس البصري المفقود.

تتمحور فكرة الغياب في هذه القصص حول الفضاء القصصي في المكان والزمان، الراوي كلي العلم وهو يمثل عين الكاميرا يشغل ست قصص، في حين يشغل الراوي المتكلم القصص الثلاث المتبقيات، وهيمنة آلية الراوي كلي العلم على ثلثي المساحة السردية للقصص دلالة على سيطرة فكرة الغياب حتى على نظام البناء السردي فيها، على أساس أن عين الكاميرا / الراوي كلي العلم تصوّر وهي مغيّبة خارج مسرح الفعل القصصي، على العكس من عدسة الراوي المتكلم التي تصوّر من الداخل.

المجموعة الثانية تضم ست قصص يهيمن فيها الراوي كلي العلم أيضا على ثلثي المساحة السردية (أربع قصص)، مقابل (قصتين) للراوي المتكلم.

ثمة موازنة واضحة في النظام العام للبناء القصصي في المجموعتين لأن الفكرة المحركة للعالم القصصي واحدة هي فكرة «الغياب».

في قصة «أمام الستائر المسدلة» يصل الغياب إلى مسلسل فقدان مفجع يبلغ أقصاه في الخاتمة السردية للقصة، وقد تحولت إلى قصة قصيرة جدا تنطوي على أكثر عناصر وخصائص القص المكثف حضورا :

«همّ بأن يسألها عن سبب عدم إنجابها طفلا من زوجها الفقيد فأيقن أنها ستجيبه قائلة إنه استشهد بعد دخوله بها بشهرين، وهام في خاطره لفتنظرها إلى انهما هما الاثنان لم يذوقا قطرة واحدة من الكأسين الممتلئين اللتين أمامهما، فصدّه أنه ما في حلقه من المرارة لا تغنيه رشفة عابرة فكيف بها، وودّ لو يعرب لها عن رغبته في النزول إلى الحلبة، يأخذ بيدها ثم يقوم بمخاصرتها أمام الناس، ولكنه قال لنفسه عجبا ومن أين ستأتي بساقك الأخرى التي تناثرت عظامها هناك على أرض المعركة».



فالأسئلة المتهمرة المتلاحقة (غياب)، والزوج الأول الفقيد (غياب)، والكأسان الممتلئان (غياب)، والرغبة المجهضة في النزول إلى الحلبة (غياب)، وفقدان الساحة الأخرى (غياب)، والمونولوج الداخلي الإطاري المحيط بالفضاء السالب للسرد (غياب).

ويشتغل حلم الاستقرار وهو حلم فضائي بوصفه غائبا في قصة «أعشاش القطا» على انحلال فكرة الانتماء للمكان، فشيوع المكان القصصي هنا دلالة على غيابه لأنه لا يمثل أرضية عنصر لعالم الحكاية.

ويقدم عنوان قصة «الخروج» دلالة غيابية تتصل بطبيعة الواقع الحكائي للقصة المتمثل بفضاء شبه أسطوري، لا تغيب فيه الأشياء إلا لتحضر ولا تحضر إلا لكي تغيب، في جدل يصعب فك التباسه أو توجيه عناصره واستبيانها.

أما قصة «شمس في الغبار» فإنها تعلن عن دلالة الغائب فيها من خلال المشهد المصور، وهو يمثل غيابا في الزمن.

إن التقاط صورة هو محاولة وهمية

لإيقاف الزمن أو استبقائه، لكن قدره المضي الدائم في الغياب :

«من ذا يغامر بالاعتراف أمام نفسه بأنه يرتضي فراق ما يجب فراقه، ألسنا نصور أنفسنا والناس والأشياء لأننا نعترف بانقضائها؟».

وفي قصة «المدثر» تدور فكرة الغياب حول إحساس عميق بالفقدان المركّب في عدم القدرة على إنجاب طفل، حلم مصيري غائب وانقضاء السعادة بعدم قدرة مفاتن الجسد على العطاء والتعويض، لتصبح المواجهة مع الغائب صادمة لا مجال لتفاديها أو اقتحامها، وقد يفسر لنا هذا إيغال القصة في تشغيل لغة شعر تتداخل بالإنشاء التقريري في بعض مقاطعها.

إن فقدان آلية الحضور بقواه الضاغطة يقود ضرورةً إلى (غياب) كما هي الحال في قصة «الزوان»، إذ إن الإخفاق في القدرة على العطاء وجذب الجمهور بفعل تلكؤ اللسان الجاذب واللغة المتسلطة المؤثرة يغيّب الطرف الأخر من عملية الحوار بين المحاضر والجمهور، فحضور الجمهور مرتبط بقوة لسان المحاضر وشخصيته، وانعدامها يعني غياب الجمهور وهزيمة المحاضر.

يبدو أن فكرة الغياب موضوع هذه القراءة توحد بين قصص المجموعتين الأولى والثانية السابقتين، ومن الصعب التوثّق من صحة فصلهما على مجموعتين، غير أن الفصل هنا يتحقق في ظل مقومات سردية أخرى ذات أهداف دلالية أكثر من كونها بنائية أسلوبية.

المجموعة الثالثة والأخيرة من القصص ضمت خمس عشرة (قصة قصيرة جدا)، وعلى الرغم من أن تقانة هذا النوع القصصي كما هو معروف تختلف كليا عن تقانة القصة القصيرة باشتراطاتها الفنية المعروفة القابلة لكل أساليب التجريب طبعا، إلا إنها هنا ذات فضاء أسلوبي محايث للقصص الأخرى في المجموعة، مع وجود استثناءات في بعض القصص التي تنزع نزوعا شعريا واضحا في الارتفاع ببنية اللغة إلى مصاف الشعر.

وفي الوقت الذي استندت فيه معظم القصص التي اعتمدت هذا الطراز السردي أسلوبا لها على فكرة المفارقة لإنقاذها من احتمالات الإخفاق، فإنها هنا نادرا ما تعكّزت على هذه الفكرة، إذ بقيت (الحكاية) بفضائها المعروف هي الأساس البنائي لها، مع الأخذ بعين الاعتبار ان الحكاية دفينة مستورة تقدم ظلالها أكثر مما تقدم عناصرها السردية المألوفة.

الغائب المسكوت عنه في قصص «واجهات براقة» شخصية مركزية فاعلة تعمل في الظل السردي للقصص

وعلى صعيد تبنّيها فكرة (الغائب) فإنها تنهج النهج نفسه في تمحور حكاياتها حول غائب يبرر حضور الحادثة القصصية ويحصل على فرصة بنائها في ظل الغياب وإيحاءاته.

فالحدّ الأدنى من اللياقة والتحضّر الغائب في قصة «أعقاب»، والامتلاء والشبع الغائب في قصة «أفواه» بعد فشل الغناء في استحضار الغائب، وتبادل مواقع الغياب الضمني بين الرجل وحصانه في قصة «الحصان»، وغياب التمرد والرفض في قصة «هوان»، وغياب الجرأة في قصة «تصحيح»، وغياب الحوار والانسجام والتفاهم في قصة» أجيال»، وجدل الحضور والغياب لفضاء البساطة والطيبة في قصة «الناس الطيبون»، وغياب الجرأة في قصة «رأس»، وغياب الجد في قصة «فراق»، وغياب الإيمان وصناعة القرار في قصة «ثوار»، وغياب التفاهم والحب في قصة «أوراق»، والإحباط المغيب للقدرة على الاحتفاظ بتوازن الأشياء في قصة «دخان»، وغياب الشباب والمراهقة في قصة «سراب»، وغياب الخارج في قصة «القوقعة»، وغياب الرجولة في قصة «الآن» تعمل جميعا على خلق النسيج الغيابي وما ينفتح عليه من أفق دلالي خاص.

إن وجود تمام أسلوبي واضح على صعيد الإيقاع السرّدي والدلالي بين كل قصص المجموعة بما فيها ما جاء تحت عنوان (قصص قصيرة جدا)، يقودنا إلى استنتاج نقدي مفاده إن فصل القصص على ثلاث مجموعات هو فصل نيّة ذو توجيه دلالي يخص ما يسمى بقصد المؤلف، ولا علاقة له باستقلالية البنيات الأسلوبية لكل مجموعة.

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار التوصيف المنهجي لمصطلح «القصة القصيرة جداً» الذي لا يكون فيه قصر أسطر القصة أو كلماتها العنصر النهائي الحاسم في تقدير الانتماء النوعي للمصطلح، فإننا يمكن أن نعدّ القصص الخمس عشرة – التي ضمها المحور الأخير من «واجهات براقة»– قصصا قصيرة كزميلاتها الأخريات وليست قصصا قصيرة جداً، لأنها تنسجم معها في كل شيء لغة وأسلوبا وفضاء وسردا وحوارا ووصفا وشخوصا وحدثا ولا تفترق معها إلا في عدد الكلمات حسب.

الغائب المسكوت عنه في قصص «واجهات براقة» شخصية مركزية فاعلة تعمل في الظل السردي للقصص، وفاعليتها فاعلية وعي فهي المنتظر الحكائي الذي يوجه مساحات الضوء القصصي بأصابع خفية، وكأن القصص جميعا تحاكي جلال الغائب وتستمد شرعية وجودها من تلبثه خارج المتن الحكائي.

إذا أمكننا نقديا التحدث عن فلسفة إيقاع قصصية فإننا سنعترف أن فكرة (الغائب) بتمظهراتها الإيقاعية الملوّنة والمتعددة تمثل فلسفة «واجهات براقة»، وهي فلسفة – كما نراها – مقصودة ومصممة، تتنزه عن أية عفوية ومصادفة، إذ إنها وظّفت في جميع القصص برؤية فنية عميقة تؤكد توافر وعي سردي بنائي فاعل قصصيا ومخلص نوعيا ومغامر تجريبيا.

❖ كاتب من العراق

الهوامش والإحالات

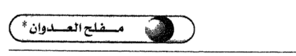
١- صدرت مجموعة (واجهات براقة) عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩.

٢- صدرت مجموعة (حوار آخر) عن دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.

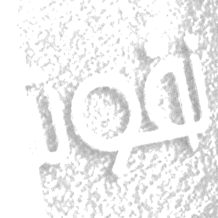
٣- صدرت مجموعة (عربة بطيئة) عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٤- صدر كتاب (توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة) عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١.

٥- الأطروحة معدّة للمناقشة في كلية التربية / جامعة تكريت في العراق في غضون النصف الثاني من هذا العام ٢٠٠٦.



مـــفلح العـــدوان *



مكتبة تلملم شتات الشعر!!

في زمن تضيع فيه الأشياء، وتتشظى معه الأرواح، يكون من الندرة توقع من ينفض غبار "تسليع" المعاني، حاملا على عاتقه هما ثقافيا، ومشروعا ابداعيا، هو بالنسبة إليه بنيان حياة!!

وفي ذات هذا الزمن، تكون الدهشة أكبر عندما نجد أنه ما زال هناك من يراهن على الإبداع، ويؤمن بقيمة الكلمة، ويتعامل مع الحس المرهف، ثم يرفق هذا الايمان الحقيقي، بفعل جدي ومؤثر مثل الانجاز الذي شهدته الساحة العربية، مؤخرا، من تدشين لمكتبة مركزية للشعر العربي، تبناها، وجعلها حقيقة، صاحب مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

لكن ترى ماذا يعني تكريس مثل هذه المكتبة للشعر العربي؟

وهذا سؤال يردده كل من اطلع على تفاصيل الصرح الحقيقي الذي تم تدشينه في الكويت ليكون بمثابة أضخم مشروع معاصر للملمة شتات الشعر العربي، وجمع التاريخ العريق لهذا الإبداع الحقيقي بكل تصنيفاته داخل مكتبة مركزية كلفت في أرقام التأسيس الأولية أكثر من ثمانية عشر مليون دينار!!

أعتقد أن مثل هذا الدعم والرصد السخي في سبيل تحقيق رسالة الثقافة والإبداع، يعطي مؤشرا حقيقيا على أن صاحب هذا المشروع هو مبدع وحامل رسالة، ويتعامل مع إبداعه ورسالته بكل جدية معتبرا مثل هذا المشروع نقطة تداخل والتقاء بين قلقه وحساسيته الشخصية في إبداع الشعر، وبين الهدف الإنساني لجوهر مفهوم الشعر والأدب بشكل عام.

ومما لا شك فيه أن مثل هذا التوجه يعد مكسبا حقيقيا للثقافة وللإبداع لأن الدعم هنا تكون قناته مشاريع دائمة وجادة موجهة لكل الأدب العربي، غير أن خصوصية هذا المشروع، هو في أن مكتبة مركزية للشعر بهذا الحجم والمستوى تحتاج بالإضافة إلى المال إيماناً بالأدب، ومحبة للشعر، وثقافة عالية بالمعاني الإنسانية لهذا الإرث الأدبي، حتى تنعكس الفكرة جلية، وتتحقق واقعا لمسناه جوهرا وشكلا. ولعل هندسة المبنى لهذه المكتبة العظيمة تعطي دلالة ومؤشرا على التركيز والاهتمام بكل التفاصيل حتى أن معمارها أخذ شكل ديوان شعر ضخم، مفتوح على فضاء رحب هو المساحة الأوسع للشعر.

ولقد كان افتتاح المكتبة في الكويت بحضور عدد ضخم ونوعي من الشعراء والنقاد والمثقفين يؤشر على حرص حقيقي على تعميم فائدة هذا الصرح ليكون مظلة لكثير من المشاريع الحقيقية التي تعتني بالشعر العربي، ونظمه، ودراسته، وتحقيقه، وحفظ كتبه ومخطوطاته، وتنظيم الأمسيات والمؤتمرات المعنية بهذا الجانب، لتكون في النهاية هذه المكتبة بحسب ما هو مخطط لها، صرحا، وجامعة، تنصب بؤرة اهتمامها على الشعر العربي، في محاولة لجمعه، وحفظ شتاته.

إن مثل هذه المشاريع الجادة، يجب الاحتفاء بها ومؤازرتها ورفدها معنويا وفنيا لأنها تؤسس لفعل حقيقي سيترك بصمات واضحة على المنتج الإبداعي وعلى مستقبل الفعل الثقافي، كما أنه يكمن فيها النية الصادقة والدأب الحثيث للمحافظة على خزائن الإرث الشعري الموزع، والذي في بعض منه ما زال يتم التداول به شفويا ويحتاج إلى تدوين..

إذن.. هنيئا للشعر بلملمة شتاته، وهنيئا للأدب هذا المشروع الحقيقي الجاد.

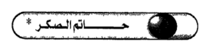
* كاتب أردني

mefleh_aladwan@yahoo.com

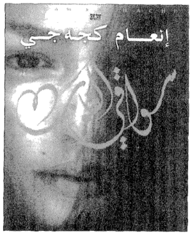


(سواقي القلوب) رواية إنعام كجه جي

امـرأة كـمـئـذنـة تميل ولا تتـهـاوى



حـــــاتم الصكر *



إذا كان المثل العراقي الشعبي يقول (القلوب سواقي) ترميزاً لجريانها بالمودة المتبادلة- أيام كانت للمودة والمحبة أحكام وأعراف- فإن الكاتبة العراقية المقيمة في باريس منذ عقود (إنعام كجه جي) تبحث عن ماء تلك السواقي الذي يسيل خارج مجراه،إذ تتخذ من باريس مكاناً لأحداث روايتها (سواقي القلوب)(١) التي لم أقرأ لها سواها من قبل، فصارت باريس هي الساقية، وفي مائها تترقرق أفئدة شخصيات الرواية: عراقيات وعراقيين مقتلعين من أمكنتهم الأولى، لكنهم متعلقون بها كالمصلوبين

هياج عواطفهم وتذكراتهم وأشجانهم جعلت لغة الرواية مشحونة بذلك الأسى والخسران الذي لم يقف عند حد العيش في المنفى ومعاناة الغربة، بل تعداه إلى المرارات والهزائم والموت في حاضرهم أيضاً.. هكذا يقول السارد عن الغربة إنها تأخذ منا (ماضينا وتكبسه مثلما تكبس قطع الخيار والجزر وثوم العجم في خابيات النسيان.. وتترك للروائح اللاذعة أن تهب علينا، في أحايين معروفة، فنتلفت بحثاً، كأن عن شلوٍ ناقص من أشلائنا)..

وما تقدمهُ الرواية شبيه بعمل الغربة في النفوس .. روائح الوطن البعيد تهب بين سطورها أغنيات وأمثالاً وأمكنة ومفردات وأحداثاً وشخصيات فتشكل صورة ملصقةً من أجزاء مقطّعَة أو ممزّقةٍ..

حول هذه السواقي اجتمع شخوص الرواية يتبادلون ماء القلوب الذي عكّرته الغربة وواقع وطنهم البعيد.. يقول أحد حوارات الرواية:

- لنقل إن اللوعة تقارب ما بين القلوب المفطومة من أحبائها
- ألم تسمع بأن القلوب سواقي

وفي صفحة أخرى نقرأ :

- ألا تعرف أن القلوب سواق.. تتناءى ثم تتلاقى وتصب في مجرى واحد؟

هكذا اجتمعت العجوز العراقية كاشانية خاتون والسارد الشيوعي السابق الذي يعمل مترجماً وزمزم البعثي وطالب الدكتوراه الخارج على حزبه، وساري الذي سيصبح بعد عملية تجميل (سارة) وسراب التي تموت مريضة لنكتشف أنها (روزا سمعان) التي غادرت العراق بجواز سفر مزور..

رواية (تحولات) ذلك ما يمكن به وصف عمل إنعام كجه جي، فالجميع (متحولون): بالمكان والنشأة والاسم والدين والحزب والجنس لكن تلك التحولات مؤطرة بقوسَيْ الغربة التي تجمعهم كما أسلفنا.

وسيلفت نظر الدارسين لا سيما من النقاد النسويين أن الكاتبة توكل سرد الرواية لراوٍ ذَكر هو الشيوعي الملاحَق والمختلف معٌ حزبه والمصدوم بسقوط تجربة الاتحاد السوفياتي بعد تفتيته..

وكونه سارداً مشاركاً في الأحداث، يأخذ صفة السارد الذاتي أو الداخلي المحدود العلم، فلا يكتشف الأحداث أو ينقل أفعال السرد إلا بعد حدوثها، ويشارك القارئ دهشته وصدمته بالتحولات والمفاجآت الكثيرة في الرواية..

ولكن كيف ستوصل (كاتبة) أنثى، وعيها وشعورها وإحساسها عبر سارد ذكر؟ هذا سؤال يواجه المهتمين بالأدب النسوي غالباً ولكن (ورقية) الشخصيات وحياتهم الجديدة على صفحات الرواية تسمح بأن تنيب الكاتبة عنها رجلاً ليتحكم بالسرد ولتكون وجهة نظره هي الوجهة التي تمر عبرها الأحداث وتتضح رؤية الكاتبة أيضاً..

فالهم الذي تتعهده الرواية يتجاوز النوع النسوي كاهتمام أول، ليغدو موضوعها الوطن البعيد وأوضاعه (تدور الأحداث في التسعينيات وتسترجع أحداثاً سابقة من حروب العراق وأحداثه).. وتتراجع الموضوعات النسوية إلى الوراء وإن أطلت علينا في مشاهد كثيرة من العمل.. لا سيما في تحول (ساري) إلى (سارة) بعملية جراحية.. وكأن الكاتبة تلغي ذلك الامتياز الذكوري للشخصية.. ولكن تحولات (كاشانية خاتون) هي الأكثر إثارة هنا.

فالمرأة هذه ذاكرة حيّة يريد زمزم أن يسجل لها حديثها جزءاً من رسالته للدكتوراه التي لم يكملها لأنه فصل من المنحة الدراسية بعد خلافه مع حزبه ومسؤوليه في الحلقات الطلابية.. وكاشانية متحولة بجدارة من وطنها الأول الذي تركته بعد مذابح الأرمن لتسكن الموصل ولتتزوج عالم آثار فرنسياً وتغادر معه أواخر حياته إلى باريس فيموت وتظل هي تناجي ذكرياتها التي يجتمع حولها شخوص الرواية في شقتها كل مساء..وتتحول دينياً إذ تربيها أسرة موصلية مسلمة بعد وفاة أمها لكنها

تظل- بسبب تسامح الأسرة- تزور الكنيسة كل صلاة.. وفي وعيها أحداث ضخمة مر بها العراق منذ العهد الملكي تستعيدها أمام كامرة زمزم ليكون القارئ مروياً له هذه المرة.. ويتسلم تاريخ هذه المرأة التي تقول عنها الرواية إنها مثل منارة جامع الحدباء تميل ولا تتهاوى. ويهم في قراءة الرواية تقصي مصائر شخصياتها المتشظية كأجسادهم البعيدة عن أماكنها.. فتبدأ الرواية بمشهد العودة إلى الوطن: السارد يدخل إلى حدود العراق في ضحى نيساني ساخن مع تابوت ملفوف ببطانية بالية ترقد فيه جثة (سارة) التي قتلت على يدي مجهول في باريس بعد تحولها من فتى اسمه ساري.. ومنذ المشهد الثاني (والرواية تكتفي بالأرقام لتحولاتها السردية دون عناوين داخلية) يعود بنا السارد إلى منفاه الباريسي وإقامته الاضطرارية فيها وتعرفه على ابن السماوة الطالب البعثي زمزم بعبثيته وتمرده وخروجه من بعد على التنظيم وفصله من الدراسة، وحب السارد لسراب الشيوعية السابقة والمريضة التي تموت ليكتشف أنها امرأة أخرى، وكاشانية التي ترمز لأم الجميع والمكان الذي تجري فيه مياه القلوب وتتبادل المواجع... وهي أيضاً خسرت وطنها البعيد وزوجها الميت وأسرتها المنقرضة... وهذه المصائر التي تحل بالشخصيات قد تقود إلى اتهام الكاتبة بالقسوة في رسمها لهم، واستحضار أبعادهم النفسية والتاريخية والسياسية.. فالجميع خاسرون: كاشانية لماضيها ومجدها الأسري ووطنها، والسارد لمبادئه التي انخذلت ووطنه المدمى بالعسف والحروب، والمخذول بموت حبيبته (سراب)، وزمزم الذي خاب أمله بالدراسة وسقط حلمه السياسي بوصولية مسؤوليه ونفاق رفاقه، وسارة التي إذ تحقق حلمها بالتحول الجنسي من رجل وبمكرمة رئاسية عليا ترفض التجسس على أصدقائها فتنتهي جثة في غابة في ضواحي باريس..

وكأن الكاتبة تغلق الرواية بقوس ثان فيعود السارد بعد سبعة وثلاثين مشهداً قصيراً ليضعنا على الحدود مرة أخرى، وجثة سارة مهددة بالتعفن والتلف فيضع لها ثلجاً بعد أن يرفض ضابط الحدود الإسراع في إدخال الجنازة إلى الوطن... فتكون الحدود نفسها شخصية أخرى يجتازها العراقي هارباً أول مرة ثم ميتاً في تابوت مرة أخرى.. وهنا يكتشف السارد أن زمزم على حق حين انصرف إلى كؤوسه وهلوساته وشتائمه المتناثرة ورفض العودة.. فيقول السارد: (خذ مني نصيحة مجانية يا زمزم.. اشبع من تراب الأرض التي تطلع روحك فيها. إن الأكفان لا تحمي من شرطة الحدود) ويرد في منولوج شجي (ليت بغداد ظلت نشيداً يا زمزم) كما يتذكر قول كاشانية بعد صدمتها بزيارة يريفان: (ليت البلاد تبقى نشيداً وأحلاماً فحسب).

إن انصراف الرواية لمعالجة حدث راهن محدد بانتهاء الحرب العراقية الإيرانية وبدء الحرب الأكبر- حرب الخليج الثانية- ووضع العراقيين في المنافي وخيبتهم الشاملة بكل شيء، لم يمنع من حشد مفردات غنية من حياة العراقيين وثقافتهم، فقد استعادت الكاتبة عبر شخصية كاشانية ماضي العراق الملكي وأغانيه القديمة وأمثاله، كما جعلت من مطبخ شقتها مكاناً لاستعادة تلك الأكلات الخاصة التي صارت جزءاً من ثقافة الوطن وهويته، وكذلك الترميز الذي يلجأ إليه العراقيون اختزالاً لأحداث جسام في حياتهم، كترديد كاشانية بسخرية لأهزوجة (هله بيهه الجمهورية) عند عودة سارة من عملية التجميل وتحولها إلى امرأة.. كما نسترجع مع الشخصيات أمكنة العراق: الموصل وبغداد والسماوة ومحلاتها وأحيائها ومهنها.. وكأن الكاتبة استثمرت ذلك الحنين المعذّب لاستحضار ملامح تلك الأمكنة كتعويض حلمي أو بديل متخيل لاقتلاع الشخصيات من مكانها الأول.. فضلاً عن الأمكنة الباريسية التي تمثل حاضر الأحداث والأفعال السردية.. ولا تجد الكاتبة حرجاً في ذكر شخصيات حقيقية، فالسارد يتذكر أن جبرا إبراهيم جبرا هو الذي قدم له سراب في إحدى زياراته لباريس، وأن حلي كاشانية اشتراها زوجها الفرنسي من صائغ صابئي هو والد الشاعرة لميعة عباس عمارة.. وثمة صديق ساخر يعلق شعراً على ما يرى بباريس هو الباهي محمد..

لكن الأهم في عمل إنعام كجه جي لغتها المتوترة التي اجتمعت فيها ميزات عديدة فهي شاعرية رشيقة في تراكيبها وحواراتها ووصفها، لا تبطئ إيقاعها لشرح أو تعليق كما أنها تعبر عن البنى الفكرية لأبطالها وتنجح في توصيل معاناتهم وإخفاقاتهم وحنينهم بعذوبة آسرة، كما أنها لا تترفع أخلاقياً عما هو واقعي حتى لو كان بمفردات شعبية أحياناً أو عادية.. كما أنها تخدم الوجود الداخلي والأبعاد النفسية للشخصيات فتستبطن أحاسيسهم وتبوح بها للقارئ كما تصف الهيئات الخارجية والأحداث والأشياء والأمكنة أيضاً..

ويعودة ثانية للقسوة في رسم تلك الشخصيات وسلسلة الخسارات التي تتعرض لها يمكن القول -تبريراً- إن الكاتبة لخصت أكثر من مأساة في إشكالية وجود العراقي أو العراقية لا سيما من اضطر منهم للهجرة والعيش في المغتربات والمنافي والمهاجر.. إذ تتسلط على هؤلاء عوامل العنف والعسف والموت التي هربوا منها، وصراعهم مع الأفكار المسبقة التي عاشوا من أجلها وصدموا بها عبر لافتاتهم وكذب رسلها ودعاتها، والحنين اللازم للوطن رغم أهواله ومخاطر العيش فيه، لكن ما يطرأ من أحداث مضاعفة هو مسؤولية الكاتبة: فالسارد مثلاً متعدد الخسائر: هروبه بعد انفراط عقد الجبهة الوطنية بين الشيوعيين والسلطة، وانشقاقه على رفاقه في باريس، وصدمته بسقوط النموذج الشيوعي الممثل بدولة أو سلطة الاتحاد السوفياتي، وعلى صعيد شخصي خسارته لحبيبته الأولى (نجوى) وزواجها في العراق، ثم إرسالها لابنها (ساري) الذي سيكتشف السارد أنه جاء ليجري عملية جراحية ليتحول إلى امرأة على نفقة الرئيس، وخسارته الأكبر بموت حبيبته (سراب) بعد فترة قصيرة من علاقتهما.. وأخيراً صدمته بموت (سارة) مقتولة ومعاناته على الحدود لإدخال جثمانها إلى الوطن..

إن السياسة في الرواية كما هو في حياة العراقيين ومصائرهم أبرز مسببات وجودهم وتحولاتهم لكنها هنا وإن كانت عصب السرد وخيطه الدقيق ظلت خارج تصورات الكاتبة عن العالم الذي تحدده أقدار أشد هولاً ومصادفات أشد عجباً.. لذا لا يمكن عدّ الرواية رؤية سياسية أو وجهة نظر في إشكالية الوطن والمواطن والغربة، بل هي ترصد حياة بشر معذبين كما في المآسي الإغريقية والأساطير، ملعونين في اختياراتهم وعيشهم وتجاربهم، خاسرين في النهاية لكل شيء..



لكنهم رغم ذلك لا يفقدون روح الألفة والملاطفة والسخرية مما جعل بناء الرواية معقداً وبناء الشخصيات مركباً وجريان الأحداث مختلطاً يتباين فيه زمن السرد وقص الأحداث مع زمن وقوعها وحدوثها الذي ترى الكاتبة- عبر السارد- أن له زمناً آخر ممتداً في تاريخ العراق الحديث ومتجذراً في ماضي الشخصيات وتاريخهم أيضاً..

إن القارئ ستدهشه عذوبة السرد وجمالية اللغة وغرائبية الشخصيات ليس احتكاماً إلى التحولات التي تمر بها بل لتركيبها الممزوج كدم العراقيين من طين وماء ونار وهواء.. من رغبات وأحلام وعشق وبلون أسود حيناً ترميزاً للخيبة وأحمر غالباً تعبيراً عن الموت والمصائر المحتمة في صفحات وجودهم وأوراق تقويمهم.

❖ ناقد عراقي مقيم في اليمن

١. إنعام كجه جي: سواقي القلوب، رواية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ٢٠٠٥م.

الشاعرة الجزائرية نادية نواصر لـ«عمان»

أكتب لأمتطي صهوة الريح

حاورها: عبد الرحمن تبرماسين *

نادية نواصر شاعرة جزائرية مجيدة تكتب بهموم الأنثى وأوجاع الوطن، تنتمي إلى مدينة عنابة حيث الخصوبة والماء الذي يحاصرها جوا وبحرا ويتناغم مع غابات الفلين والأرز وحدائق البرتقال ومساحات الدوالي الملونة في سيميترية رائعة


نادية نواصر

التناظر والدقة جعلت نادية تغني:

أكتب شعرا / أطلق كلمة /أخسر عمري

فبين كتابة الشعر وإطلاق الكلمة مسافة تقدر بخسارة العمر. هذا الذي استفز جموع المتبعين فكان اللقاء معها وكان السؤال:

❖ لماذا تكتبين؟

- أكتب لأن الأرض ضيقة وأحلامي واسعة جنونية، ولأنه محكوم علينا كعرب بالاعتقال داخل محراب الكلمة، وحرب الكلمة هو كل ما نملك. ولذا منحنا السلطان حرية الكلام و سَلَبنَا باقي الحريات ولك أن تصرخ، أن تركض بكل الاتجاهات! أن تعوي، أن تزأر، لك أن تصول وتجول داخل هذه الرقعة المحددة لك، انزل واصعد، عانق كل المنعرجات، تريص بهم عند كل المفترقات الفكرية لكن أدر رأسك في النهاية باتجاه الصحو والوعي ستجد أنك تقوم بكل هذا المهرجان داخل دائرة حددوها لك بالطبشور الأحمر، إنهم يمسكون برأس الخيط بعد أن أحكموا ربط العقدة حول جسدك وفكرك حتى لا تذهب إلى أقاصي القضية أو المرام الذي سطره حلمك. فأنا أكتب لأمتطي صهوة الريح وأفلت من خيطهم، ومن قيدهم. أكتب لأتحول إلى طاقية إخفاء وأعبر إلى الضفة الأخرى حيث (هوليود) الفكر والإبداع والحلم وحرية السباحة في بحر الكلام الجميل.

❖ **ألا يزعجك أنك تكتبين عن الساكن؟ وأنت القائلة: أكتب عن أسياد لا تعود ولا تذهب، عن زمن لا يروح ولا يأتي، عن كوامن لا تموت ولا تحيا.**

- حين تستيقظ ذات صباح مدججاً بالحلم والشوق والتوق وتشعر أن أشياءك الغالية، الجميلة رابضة بين حنايا الروح كسيف حاد ينام في غمده وأن كل هذا التراث الهائل من الذكرى والوجع مستبد بالشعور، يقف في بهو العمر كقطاع الطرق ليبتر خيوط شمسك ويسلط على لياليك الأرق، وعلى اللغة وشائج الشجن، نعم هي أشياء كالتي تستيقظ بها وتنام عليها فلا هي تغادر العمر وتعانق النسيان ولا هي تستقر فيه وتزاوج الديمومة، أنت إذن تعيش بين الموت والحياة، الجنة والنار ولا يسعك وقتها إلا أن تلبس كتاباتك معطفا يقيك برد الشتاء وحر الهجير، وأن تحتمي بظلك، والظل في نظرك وقتها حقيقة

الأشياء، صورها، وتكتب عنها وقتها لتجعل من كل هذه الكوامن ظواهر من الوجع ومن الساكن عالما حيا ومن الخواء حياة صاخبة بالذهاب الممتع نحو الإبداع الفسيح فتنبعث روح النبض وتدخل مرة أخرى في وجع المخاض وتلد القصائد تباعا لتكون بردا وسلاما في الزمن القطبي.

❖ أغار عليك. تتعدد قراءتها، الأولى موجهة له والثانية موجهة لها، والثالثة للوطن فما السبب في هذا التثليث؟أهي اللغة أم الأنثى حينما تكتب تتمنع، وتدخل القارئ في دوامة سلطة المبدع؟

– داخل قلب الأنثى المبدعة مملكة صاخبة أقيمت على أسس اللغة والوطن والرجل، تربط بين هذه العناصر الثلاثة رابطة قوية مقدسة هي الحب الأعمى الذي يتوج على قدر ارتفاع درجة حرارته بنار الغيرة، والمرأة بقدر ما هي ذلك العطاء الوجداني الحضاري هي عاشقة اعتقال، لا تريد أن يدنو من ممتلكاتها أحد ولا يشاركها فيها شريك ولأنها أشياءها الجميلة التي ظلت ترعاها وتسقيها بعطائها وسخائها ويلُفُّها في قطن القلب حتى لا تتلفها رياح الزمن، فكثيرا ما نجدها في قصيدتي "أغار عليك" صارخة: يا ظالم عرج عن حرَمي. إنه عالمها الذي مشت من أجله مسافةَ الألف ميل إلى آخر محراب في الدنيا، حافية القدمين، عارية موغلة في العراء الموحش، ليس في حقيبتها إلا زاد الصبر المبلل بقطرات الدموع ومن هنا ندخل مع هذه الأنثى، امرأة التعب الحارق إلى دوامة سلطة المبدع مؤثثين بخرائب اللغة وحرائق الأنثى وبناءات النص الطاعن في منفاه الضارب في الوجع ذاكرة المخيال الفسيحة.

❖ قصيدة "الدوران" حقائبها أحزان، ألأن القبيلة لا تزال سيدة في أحكامها أم أن المدينة هي مبعث الوجع، والرجفة؟ وما العلاقة بين القبيلة والمدينة؟

– دعني أقول لك إن قلب الشاعرة هش لا يحتمل صخر «إيدوغ» وأسوار المدينة العالية، لا يطيق عسس الليل وقطاع الطريق، لا يطيق أحكام القبيلة الجائرة القاسية تلك التي تخنق فضاء الشاعرة وتتحكم حتى في حبال صوتها. وقد تتحول المدينة في هذا المضمار إلى قبيلة، جبالها

ناصرة نواصر

مهوات الريح

منشورات ...

وبحارها قبيلة، حاكمها من الغزاة وسكانها يحنون له الجباه والظهور كالنعاج الذين يذبحون الوردة من نسغها الطالع ويشنقون الشمس من وهجها الساطع لدى طلوعها، ولا يسعك هنا إلا أن تحمل معولك الفولاذي وتناضل ضد الموت المسطر لك، ضد الخوف ضد الوجع، ضد صوتك المعلب، ضد تظليلهم لمسيرتك، ضد من تعمدوا ألا يقيموا الوزن بين حجمهم وحجمك، ولا يسعك إلا أن تكتب على جدران هذه المدينة قصائدك القادمة من زمن الوجع والمنفى، وأنت تصر بكتابتك تلك أنك واقف لا تزعزع قامتك الشجرية الريح وأنك شامخ "كإيدوغ" الأشم تذكرهم من يعرفون حجمهم وحجمك ولأن الذكرى تنفع الغافلين.

إن قلب الشاعرة هش لا يحتمل صخر «إيدوغ» وأسوار المدينة العالية، لا يطيق عسس الليل وقطاع الطريق

«أنت أولى الشجيرات
في غاب بونة
ملح البداية
أصل الحكاية
فشدي بجذع النخيل
غداة المخاض العسير
سيسّاقط الصبر من غيمة الصبر
لا تجزعي
كُلي... واشربي...
واحلمي بالصباح الجميل
الصباح القريب
يشف صباحاتهم ويجيء
على كف سوسنة أسست
للربيع.......»

❖ مدينة "عنابة" مدينة السهل والبحر وغابات "السرايدي" التي لا نجد مثيلا لها إلا في "ماليزيا"، وأشجار البرتقال والدوالي ألا يأسرك حبها، أم هناك فواجع تحيط بالمدينة لا يراها إلا الذي اكتوى بنار الإبداع؟



– بونة امرأة فاتنة، بهية الطلعة، هيفاء الوطن، حين يدركك البرد وتنهكك الغربة لا يسعك إلا الاحتماء بأحضانها واتخاذها الملاذ والمأوى والمنفى، يقع لك معها ما وقع لزليخة وسيدنا يوسف حين همّت به وهم بها، وحين تغرق في مفاتنها ومباهجها تحمل سكينها لاستئصال ما طلع بينك وبينها من شوك وورد وصبار، تذبحك برفق على مرأى من نبْضك وعشقك الأسطوري لها ولا يسعك إلا أن تعاملها برفق متبادل وأنت تلفظ آخر أنفاس العشق هامساً: هذه وردة القلب اغرسيها بعد رحيلي بجبال "إيدوغ" الأشم أو رأس الحمراء ... أو "أبو مروان الشريف" أو "القديس أوغستين" أو بالمدينة القديمة، أو بساحة الثورة أو بقلب تمثال الشهيد "بوضياف" الذي جاءها مبتسما سعيدا بالموت، ليموت في أحضان سويسرا العنابية بهدوء كي تولد من كل هذه الروائع جدلية الحب والموت والوجع وتسكن قلب الشاعرة الزجاجي وتأتي القصائد مرة أخرى مدائنا، مدائنا موشاة بالحب والحزن والقلق والخوف والشوق والتوق والأرق لتعانق المسافات وتمتطي صهوات الريح ويصبح للأنثى أشياؤها الأخرى.

❖ عنابة التاريخ: عليسة وأسطورة الثور، البوني، وسيدي بومروان، القديس أوغستين والشهيد بوضياف، وقوافل الشهداء؟ أليست هذه عناصر استفزازية أسطورية تأسر الشاعر وتأمره هيت لك أن افعل؟

– من أسطورة الثور، البوني وسيدي بومروان والقديس أوغستين والشهيد بوضياف تأتي بونة الأنثى الأخرى التي تصعد بك إلى سدرة منتهى الإبداع فيولد الشعراء أسرابا كما رحل الشهداء قوافلاً قوافلاً يناشدون وشائج القصيد ويرممون خرائب الذاكرة ويعيدون للغة المعنى ويصبح النبض مدداً، مَددٌ!! ويغني الكل على صهوات الموج مع حركة المد والجزر بمعية النور المأسور بعينيها:

– أجيء المدينة يا صهد القلب
متشحة باقتحام الصدى والمدى
دفقة من غيوم المساء
أجيء مع شهب الوقت وحدي
أزاوج بعد المسافة
لهذا المساء المباغت
لهذا المساء المرواغ
لهذا المساء المراهن
بالبحر، بالزرقة المشتهاة
وبالملح والخبز والحب والأنا والهوى

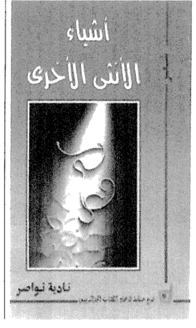
على مهرة الروح يتضح الغيم أسطورة من تجلي المكان وحين تباغتك الأسطورة وتراوغك لا يسعك إلا أن تراهن بهذا الحب الذي يسطع دفاقا منبلجا من خلجات اللحظة الحلم، اللحظة المبدعة.

❖ متى ينتهي خذلان المدينة لك؟

– ينتهي خذلان المدينة حين يتنحى عن الدرب قطاع الطرق المتربصون بدولة الحرف الذين يسعون لتغطية الشمس بالغربال، حين تسقط سيوف السلطان والذين نصبوا أنفسهم أربابا لعالم الحرف والإبداع. وأنا لا أعني الذين سبقونا في التجربة ولا أعني الذين كانوا لنا المدرسة ولا أعني الأسلاف العظماء. فأنا أؤمن أنني أنتمي لأجداد احترقوا بنار الحرف قبلي لتكون لي هذه النار بردا وسلاما بعدهم، وأؤمن أن من لا يعترف بكاتب سبقه في المسيرة الإبداعية ويعمد بعد ذلك إلى حرق المراحل فهو ليس بمبدع أصيل. ولكني أقصد الدخلاء على الكتابة، أقصد من قتلهم الخواء فلم يدركوا أن الساحة للفحول وأنها تسع الجميع وأن الكتابة التزام مع الذات النظيفة الصافية وإيمان بالقضية الإبداعية، محبة وخير وسلام والكاتب الأصيل أخلاق وموقف.

ينتهي خذلان المدينة حين يتوقف هؤلاء عن جهنمية التخطيط في حين يقف الكاتب الأصيل خارج أسوار اللعبة لأنه يحمل رسالة نبيلة تفرحه لذة الاحتراف ومتعة المخاض ودهشة الميلاد، ووقتها تقوى "الكاهنة" على برابرة الحرف و"ماغول" البلدة. ينتهي خذلان المدينة حين يدرك هؤلاء أنها لو دامت لدامت لغيرهم وأن ارض الله واسعة وساحة الإبداع واسعة بحجم قلب المبدع وأحلامه الجنونية.

ينتهي خذلان المدينة حين يدرك هؤلاء أن الماء للجميع والأكسجين للجميع والشمس للجميع. حين تُشرعُ أبواب مدائن الإبداع وينطلق منها صوت عال: أدخلوا أيها المبدعون من أي باب شئتم فالمدينة مدينتكم والأرض أرضكم والأهل أهلكم والبلد بلدكم والوطن العربي وطنكم، بدل الزّج بالكاتب في أقاصي الغربة النفسية القاتلة، أجمل منها المنفى!!



❖ أنت هكذا بلا قرار أنثى من الكافور والإعصار، وخريطة محروقة الحدود، لماذا؟ ألأن الوطن تضطرم على امتداده حدود نوادر النيران؟

– إنني هكذا، ساعة اصطدام الواقع بالحقيقة، ساعة اصطدام الحلم بالوجع، لحظة المكاشفة حين يمتزج الخوف بالطمأنينة، لحظة تضارب الموت والحياة، الحب واللاحب الاقتدار والعجز، المكان باللا مكان، ساعة يربكني الوجع وتباغتني الفجيعة وساعة يحرجني السؤال من محيط الروح إلى خليجها. لماذا في مقدور البشر أن يغرسوا على قارعة الطريق وردة ولكنهم ببشاعة سرائرهم وقبح خياراتهم يغرسون الصبار لتكتوي به أقدام القادمين إلى زمن النهارات ووهج المباهج الروحية؟!

لماذا يسكنهم الجشع والبخل فيحملون المعاول ليلا ويحطمون مصابيح المدن النورانية؟ المصابيح التي تمد البشرية بنور الخير والمحبة والسلام، إنني هكذا أستغرب أمر المدن التي تريد ولا تريد، تدري ولا تدري، تفهم وتتعمد عدم الفهم، إنني هكذا حين يصبح بين الموت والحياة، الجوع والشبع لمسة حنان فقط كلمة حب من قلب ينبض مجانا ولكن ما أبخل القلب البشري؟!!!

واصغ معي إلى هذا الأنين، "عرّيت لك مواجعي كي تمسكني من أنين روحي لكن حدّقت في الورم طويلا دغدغته بقطعة حديد صدئه، أضفيت قليلا من ملح جفائك وبهارات جحودك وخلفتني ضحية صدرك النحاسي". نادية–

❖ سؤال الحب في القصائد قائم على الضدية وعلى الرفض، وحبهم قائم على الطمأنينة. أهو الوعي، وثورة المنطلق، ورجة العقل؟ أم هو بعد المسافات؟

– إنه الوعي بمقدار الوجع حين يتحتم عليك الوقوع في حب شخص واحد عدة مرات والسقوط في ملكوت عشقه آلاف المرات، ثم أن تكتب ملايين القصائد العاطفية له وحده وأن تمشي في محراب حبه معانقا طول المسافات حتى لو كلفك ذلك دَم العمر وحياة الغجر، ومن هنا يولد الوعي بحجم الورطة ويتبلور المنطق بقدر الرجة، رجة العقل الذي غافل حيالها سلطان القلب والحكمة متسربا إلى مواطن

الدهشة والجنون كيما تتحدد العلاقة بين المسافة والزمن داخل مدارات الروح وأقطاب الوجدان.

❖ ما سر الماء في شعر شعراء عنابة: عبد الحميد شكيل، سمير رايس، وأنت منهم؟ أهو التسرب إلى جدول الحياة. أم الخوف من القحط أم شيء ثالث زئبقي لا يمكنني القبض عليه؟

- دعني أختصر القول لأقول كل القول في هذه المعادلة: لأجلك آكل ... وأشرب ...لأحيا وأنمو... وأحبك!

ولعل هذه المعادلة كافية لكشف سر الماء لدى شعراء "عنابة" ولدى نادية على الخصوص.

❖ كيف تمتطين صهوة الريح، وأنت لا ترينها؟ ولا يمكنك القبض عليها؟

- من الدير الحزين الذي عشت فيه منفاي لمدة خمسة عشر عاما وهو انقطاعي عن عالم الكتابة نهائيا بعد طبع ديواني الأول " راهبة في ديرها الحزين" والذي بعد هذه الفترة التي كنت فيها شبه ميتة لأنني لا أستطيع أن أحيا دون القصيدة حطمت أسواره وفرجت باتجاه الواقع الإبداعي حافية القدمين أبحث عن الذات الأنثى الأصل، نادية الشاعرة. مشيت في محراب الكلمة بعد هذا الخروج حتى أدمى قدمي الشوك ونخر جسدي المنهك البرد وحرقت بشرتي الناعمة الشمس وهنا توقدت الروح بروحها وكتبت بلهفة المجنون وبغزارة وكانت هذه الرحلة هي ميلاد ديواني الثاني " امرأة المسافات". ولم يشبع المشي والاكتشاف ذاكرتي المبدعة بل حرضني الجنون والتوق إلى عوالم فكرية شاسعة فامتطيت صهوة الريح لأسبق الزمن وأكفر عن الخمسة عشر عاما من الصمت والتي كنت فيها بين سيف الحصار وجلاد القصيدة، وعلى متن الريح رأيت ما لم يره الآخرون وأحسست بما لم يحس به الآخرون. نضج الوجع وتبلورت اللغة واتضحت الرؤى والمخيال واكتسبت قوة الريح وجاذبيتها في تحريك الأشياء الساكنة، أوليست الريح هي محركة أغصان الأشجار فتحدث تلك الموسيقى التي تعبر عن استجابة الأوراق لهذه الحركة ثم تنشر هذه الأوراق راقصة هنا وهناك تناشد لحظة الإفلات من القيد. أوليست الريح هي العامل الملقح للنباتات؟ أوليست الريح هي التي تمنح صغار الأشياء المرمية على الأرض فرصة التحليق عاليا والشعور بالعظمة ولو للحظة في الفضاء لا حدود ولا حواجز ولا جمارك الكل له حق الاختراق وحرية العبور. أوليست الريح هي التي تلعب بمياه البحر فيرقص رقصة المد والجزر ومع المد يأتي الزمن الجميل ومع الجزر يذهب الوجع ليذوب تحت تأثير الملح ويتحول ربما إلى أعشاب بحرية أو طعاما للحيتان الهائمة تحت صفحة الماء المنعشة؟ وأنا أمام هذا العنصر الأخاذ أدرك بشفافية الذات الشاعرة سحر الريح وأمتطي بمخيالي صهواتها ليتحرك النبض وتتجسد الصور وتتشكل اللغة وربما يوغل المعنى في غموضه فاتحا أبوابا سحرية أخرى للقراءات والتأويل. ومن كل هذا الصخب يولد الحلم وتتعانق شظايا الدير مع المسافات نحو الريح ويتوقد الوجع والانا بأناه، والأنا بالآخر وتجيء أشياء الأنثى الأخرى.

> **مشيت في محراب الكلمة بعد هذا الخروج حتى أدمى قدمي الشوك ونخر جسدي المنهك البرد وحرقت بشرتي الناعمة الشمس وهنا توقدت الروح بروحها**

❖ تطاردين الزمن وهو يهرب منك، وتهدينه حرائق نبضك وهولا يمنحك تأشيرة الخروج من صقيع المتاهة؟ فأي زمن هذا؟

- هو ذلك الزمن الجميل الذي لم نعرف فيه متعة القبض على أشيائنا الجميلة، ضيعناها سهوا ولم نشعر بقيمتها حتى أدركنا أننا فقدناها مثل أمي التي رحلت مبكرة إلى جوار ربها وأنا في العام الرابع من طفولتي، مثل الأحبة الطيبين الذين كانوا حولي ولم أرهم. فلو عاد بي الزمن إلى الخلف لاتبعت مسارا آخر ولملمت ما ضاع مني وعدت وأنا أرتدي معطفا دافئا للزمن، مثل كل ما هو غال وثمين ضيعناه غلطة على قارعة الطريق ونحن في رحلة تيه ولما عدنا لاسترجاعه وجدناه قد مل الانتظار فرحل وغيّر المنعرج، شيئا انتظرنا في محطات العمر طويلا، لكننا أخطأنا الدرب وأصبناه بسهامنا ومضينا نكابد وجع الغربة وبرْد المنفى ونزيف الروح والقلب، نعم زمن الأشياء التي لا تروح ولا تأتي، لا تموت ولا تحيا وإنما هي ذلك الإحساس المرير بالحسرة والندم المقرون بِ "لو" وحينها يحلو الغناء بمرارة:

«وأركض خلف اللامنتهى
أركض خلفي
أحدد ظلي
وأُحَدِدني
أفلت مني!
والقاني!
أتلاشى مرة أخرى في سر المعنى!
أدخل تفاصيل اللحظة

وأقيم الحد الفاصل بين المسافة والزمن!! »

وحينها يحلو البكاء بمرارة على صهوة هذا المقطع:

«أرتد إلى داخلي
أكتب،
عن أشياء لا تعود ولا تذهب،
عن زمن لا يروح ولا يأتي،
عن كوامن لا تموت ولا تحيا
تجيء القصيدة
الرجل،
الوطن،
الألم،
المأوى، المنفى،
أكتب
كيما تتحرر الأشياء من ظلها الزائغ»

❖ بين المسافة والحلم، من يقود إلى

الحلم؟

– الحلم هو ذلك الكائن النوراني الحي الذي نحـمله نطفـة في رحم الروح والذاكرة، قد لا تكتمل تشكيلته إذا أرهقنا المشي فنلفظه في وسط الطريق وقـد نستقي من صبر المعاناة ونسعى ليتبلور ويترعرع في ظل الإرادة الفولاذية ونلده بعد مخاض عسير مثلما ولدت مريم سيدنا عيسى عليه السلام. وقد تحاصرنا القبيلة فترة الحمل فنبحث عن خلوة نلده فيها وننشد وقتها بجذع النخلة قصد تحمل أوجاع الوضع فتساقط رطبا، نأكل ونشرب ونعزي الذات الحزينة: لا تحزني!

وعلى قول "أحلام مستغانمي" نفس الذين حاربوني عادوا وصفقوا لي، ساعتها تنجلي الغيمة وتهدأ الحرب ويسقط الذين أعطوا لأنفسهم حق إغلاق دوائر الحلم وسنوا قوانين الساحة الإبداعية وأنت الذي صرخت حتى بح صوتك... وركضت بلافتاتك وشعاراتك في رحلة العراء الموحش، تعود ليفتح لك السلطان الباب وينحني إجلالا لك لأن كل مخططاته سقطت بفعل نرجسيته وأنت الكائن المفعم بالحب والخير والسلام لا يسعك إلا أن تهتف وسط قومك اليوم أتممت رسالة الإبداع لان قلبي كان ذلك الموقع الإستراتيجي للحب.

❖ **لو يطلقون الرصاص على الشاعرة؟ يموت الصهيل وتجيء الأغاني، ويكون الخلود.**

– إنك تفتح جراحاتي على مصراعيها وتجعلني أصرخ بحرارة الأنثى متى تنتهي سياسة تكريم الأموات بالأوسمة والدروع ويوم كانوا أحياء كانوا في جوع إلى حبة تمر!؟ متى تنتهي سياسة وضع باقات الورود على أضرحة العظماء ويوم كانوا أحياء كان الكثير يسعى ليضع لهم السم في العسل!؟ متى تنتهي سياسة النفاق والمراوغة في عالم بريء وطاهر كعالم الكتابة!؟ ذلك العالم الذي نسترسل فيه في المدح والثناء والتعظيم إثر كلمات التأبين التي نودع بها عظماءنا ساعة رحيلهم ويوم كانوا أحياء كنا نعاملهم بمعاملة على قول الشاعر:

يقولون لي اهلا وسهلا ومرحبا ولو ظفروا بي خاليا قتلوني.

لماذا حاربناهم في الحياة وخلدناهم بعدما أطلقنا عليهم الرصاص!؟ الأنهم الآن رحلوا ولم يعودوا يشكلون خطرا على مكاسبنا؟ ألأنهم الآن جثة هامدة غير قادرة على التحليق والطيران وأن طموحاتهم اليوم لم تعد تهدد طموحاتنا؟ لماذا نهمشهم، نقصيهم ويوم ينتحرون نمشي في جنازتهم متلبسين براءتنا؟ دعني هنا أعود إلى الغناء المر والبكائية الملتاعة لأقول:

«هذي بلاد يا أناي
تكرم أمواتها
بالدرع والوسام
وهي التي اختارت
للكاتب الختام
تزج بالأحياء في النسيان
كي يخرس النشيد
ويحترق شاعرها
ويطلع الرماد
يبغونه أن ينتهي بالسكتة القلبية
يبغونه أن ينتهي بسكتة الإبداع
ويكتبون ... في حفلة التأبين
يا سادتي... مسألة شخصية
ويكتبون... في السيرة الذاتية
تيمه كاتبنا حب الوطن
ومات من أجل البلاد!».

❖ **تعيدين للمكان خلوته فلماذا لا تعيدين عمارته؟ أهو الهروب من الآخر؟**

نفس الذين حاربوني عادوا وصفقوا لي، ساعتها تنجلي الغيمة وتهدأ الحرب ويسقط الذين أعطوا لأنفسهم حق إغلاق دوائر الحلم وسنوا قوانين الساحة الإبداعية

– في الخلوة تهدأ العاصفة وتنجلي الرؤية في الأمكنة الغابرة، يتوقف الغبار الظلالة، غبار الركض خلف اللا منتهى لينزل الأرض أو يتجمع في مكان ما يمقت النور، يتنحى البهرج من على وجه الدنيا ويسكن الصخب سكونا مبينا، أنت وحدك الآن، سيد الموقف في ملكوت عظيم، رهيب، تفكر بهدوء، تتمعن، تنزل إلى إسفلت الرؤية، تتأمل صدى صوتك، صوت العالم والدنيا، تصعد وتهبط، تصول وتجول، تشرق وتغرب كما يحلو لفكرك المنساب بين جداول خلوته، تضيق وتسحب، تبعثر قصد الفرز، فرز الصحيح لفصله عن الخطأ.. تفكك ثم تعيد تركيب رؤاك، تؤخر وتقدم، ترقم وتعدل، تؤخر لمرحلة ما، وتؤسس للآتي، تراجع ما سبق، تتفقد ما ضاع منك، تراجع ما فلت من المخيلة وما ظل قابعا بها، تعد العدة ضد الخوف، الخوف من المجهول. ولأنك أعزل والطريق طويل، وأنت لا سياسة لديك في الخبث ولا خبرة في الرياء، تنظر في أغوارك بإمعان وعقلنة وحكمة دون أي تأثير بعيدا عن "الإتكيت" والمجاملة، تماما كما كان يفعل عظيمنا الرسول (ص) وهو يفكر في أمر ربه وأمر رعيته وأمر رسالته العظمى وأمر هذا الملكوت الرباني العظيم.

❖ **متى يورق الحب في البلاد التي أودعت شعبها للشرود؟**

– يورق الحب في البلاد التي أودعت شعبها للشرود يوم تغني معا هذا المقطع:

«أغار عليك
ولو طاوعتني حبال الوريد
لأوصدت قلبي
وأقفلت نبضي عليك!!».

يورق الحب يوم نغار على هذا الحب نفسه ونواجه في هذا التصريح:

«لأنني يا وطني أغار
من كل ما تقوله عيناك
لسائر النساء... لأن قلبي يرفض
سياسة التلاعب في الحب
ويبغض سياسة التعدد
في الحب...
ويبغض الرياء...

لأن قلبي قبلة للعشق والوفاء»

حين ندرك كل سياسات الحب وثقافاته ونتمسك بأصوله وثوابته ونوقف التلاعب بهذا التراث العاطفي الهائل. يورق الحب في البلاد... حين نحب على طريقة عنتر ابن شداد وقيس ابن ملوح وروميو يعود للحب زمن مجنون ليلى وينتهي الشرود والتيه وتسقط كل الصدور النحاسية وتقف الوجوه أمام بعضها من غير أصباغ ولا طلاء تتصفح كتاب العشق المبين، وتقف الأرواح في لحظات عري وصدق شفافة، ترفرف فوقها ملائكة الطهر ويتوغل الدفء في مسامات العقل الحجري ونكفكف جوع القلوب بأرغفة حب ساخنة. يومها يورق الحب، يومها يورد الحب...

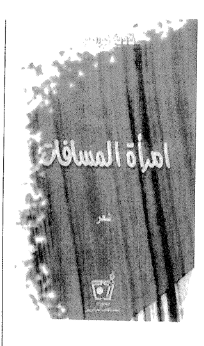
❖ ما هذه الخيبة التي تلفك وأنت كقرص القمر، وأنت غيمة والسماء مطر؟

– خيبتي بحجم هموم المثقف وبحجم هموم القضية الإبداعية، بحجم النكسة العربية، بحجم الوجع وجع الحلم، حلم العودة، حلم الصعود إلى سدرة المنتهى وحرب الذين خططوا لكسوف القمر المستدير ليصطدم بالغيمة التي تحجب نوره الساطع، بحجم النزيف الذي يحدث في تلافيف الروح كلما حبسوا المطر في أقاصي سماء دنياك وطموحاتك. خيبتي تتلخص في هذا الكلام:

«آه! أمد لك يدي
في سكون الذات الرهيبة
في عراء الروح الموحش
كي تعتقني من أنين روحي
تغيب اليدان
وأسبح وحدي
في دوائر الفراغ».

❖ ندرك قيمة الذنب عندما يمر وقت الصلاة، والذين أذنبوا في حق الوطن والشهداء والتاريخ! متى يعرفون قيمة نبضه الذي لا يريد أن يصير ذكرى وأطلالا؟

– يدركون ذلك يوم تغلق جنة النبض أبوابها ويغلق باب التوبة حيال المرتدين عن دين الحب الصادق، ويحدث ذلك يوم يدركون أنهم لم يصدقوا ما عاهدوا الله عليه وأنهم لم يصدقوا ما عاهدوا التاريخ عليه وأنهم لم يصدقو ما عاهدوا الشهداء عليه ولم يصدقوا ما عاهدوا الحب عليه ولأنه بينهم وبين هؤلاء ضريبة الدم وبيننا وبينهم جريمة الإخلاف في الوعد وخيانة الوصية.



❖ أنت طفلة الريح وأنت القتيلة وأنت الجليلة وأنت وطن الوطن، فمتى ينتهي المنفى وينتهي الحصار؟ وينمو مع الطفل حب يسمى حب الوطن؟

– عبر الريح أغافلهم أنا الطفلة، الطفلة الشاعرة، طفلة الريح، أغافلهم قصد العبور إلى الضفة الأخرى من الحلم بعد أن أعدوا لحلمي ما استطاعوا من خطط القتل وحين أطأ هذه المنطقة المبتغاة أبرق للسلطان:

«يا سيدي السلطان
يا أيها الذي
تحنى لك الجباه والظهور
أنا هنا
من داخل الحصار
أشعلها الأحطاب والنيران
فليصعد الدخان!
فليصعد الدخان!
يا سيدي فليصعد الدخان!
ولتسقط النيران!
ولتسقط النيران!».

وقتها يسمع السلطان هتافاتي، فيقف إجلالا لي ويفرش ذراعه كي تعبر الغريبة للسهوب، لأنها الأنثى الأم، الوطن، الرمز المقدس، القلب الذي ما عرف غير الحب، لكنه يظل وفيا لمنفاه، ذلك المنفى الجميل الذي يعرفها بقيمة الشمس وما ينجم عن أيام الوجع وساعات المخاض في الخلاء الموحش الطاعن في عريه ولأن هذا المنفى صنع (الجليلة) وسيظل وشما منقوشا على الذاكرة وفي اللغة وفي عنفوان الروح والقلب وكذلك الزمن، وعلى الجنبات الظليلة، على ساعد اللحظات المفعمة بالخوف والشوق والوجع والإنتصار، ومع كل هذه النقوش الفرعونية ينمو في قلب الغريبة حب بحجم الدنيا هو حب الوطن فتمشي في محرابه وهي تدندن له:

«بلادي أحبك
من قال أن هواك محال
أنت كل الذي قد يقال
عن الحب أو لا يقال
أحبك يا مكة الحب!
يا قبلة العشق
يا كعبة العاشقين!».

نعم إنه الوطن الذي تهديه الصغيرة وردة فيهديها متاهة ومنفى!

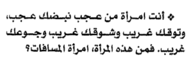
❖ هذه الكلمات هي نبض قصائدك، فما تقولين عنها للذي يريد أن يلامسها ويتحسس حدها ونعومتها: الريح، الحلم، الماء، الزمن، الروح، اللغة، المعنى؟

– أقول له أيها القارئ الجميل لك وحدك تنبض قصائدي المفعمة بالوجع والصهيل والغربة والعشق، ولك وحدك تنزف الروح المجللة بعبق اللغة، أنت قصيدتي الأزلية وقصيدتك أنا فاحضن قصائدي القادمة من زمن البرد والصقيع والمتاهة، وكن لها معطفا يقيها قسوة الشتاءات، كن مطرا منزلا على بؤر الذات كي يطلع بستان الفرح نقيم فيه سويا (أنا وأنت) أعراس العمر وميلاد الشهقة فتوغل

إلى عوالم (الروح) كيما نتوحد أو نتبدد أو نتجدد مع سلطانها وجاذبيتها وجبروتها... كيما تنبثق منها أنت زمنا آخر لميلاد آخر وأنت حينها (ماء) هذه الروح المنزل من مزن القلب تطير بك (ريح) الوعي والصحو إلى قارات (الحلم) الجميلة فيستقيم الجرح وتنهض أنثى الماء من وطنها الكسير.

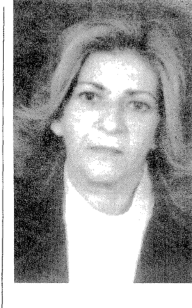
❖ للحلم رؤى ورؤاك مكبلة باللهاث؟!

- أحيانا يدفعون بك إلى الركض ويهيئون لك أسبابه حتى لا يتسنى لك التريث والاستراحة وأنت صاحب الرؤى والأحلام الجميلة، هم وضعوك في هذا الظرف عن قصد حتى تغرق في لهاثك وركضك ولا ترى ما سطرته بوضوح وحتى لا تفكر في راحة وشفافية وحتى لا تتعمق في حفريات هذا الحلم ولا تستطيع التأسيس له، ولأنهم حكموا عليك بالركض وسط طريق شائك، طويل يصعد على جانبيه الغبار وهذا الغبار هو الظلالة الحاجبة لبيت القصيد، يعدون لك ذلك قصد تأخيرك عن الركب ولأنك تكشف رداءتهم وتساهم في سقوطهم، ولكنهم لو طرحوا على أنفسهم من باب الفطنة فقط هذا السؤال: من يستطيع أن يغطي الشمس بالغربال؟! لوفروا على أنفسهم رسم نقاط سوداء ستتخلل ملفاتهم وتاريخهم وتخل أو تسقط برسالتهم في أسفل الدركات.



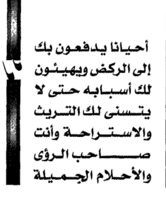
❖ أنت امرأة من عجب نبضك عجب، وتوقك غريب وشوقك غريب وجوعك غريب. فمن هذه المرأة، امرأة المسافات؟

- في هذا الوطن العربي الكبير عليك أن تدعي أنك لا تفقه شيئا لأننا نعاب على قدر درجة الفهم والذين يعيشون بسلام وأمان هم الذين يمشون على الدرب كقطيع من الخرفان. أما إذا رفعت لافتات الاحتجاج في وجوههم فإنك تدفع ضريبة ذلك، قدرنا إذن أن نولد في وطن نركض فيه ولا نصل، نجوع ونعرى ولا يرانا أحد، نصرخ لا يسمع صدانا غير الوهاد والوديان والجبال الخاوية، أن تحترق بنار الوعي والصخر ومن رمادك يطلع شجر الوجع والمعاناة وكأنهم يقولون لك كُلْ خُبْزاً واسكت وإلا ستمتص دمك الأفاعي وترهق ذاكرتك الأزمنة الكسيحة، ولا يسعك إلا أن



تعانق مسافات الوعي وحدك وبيدك لافتتك، زاد الرحلة المضنية المكتوب عليها بعرق المأساة وحروف الرفض:

«أطلق كلمة
مرشوشة بدم الحق
وبهاء النور
أخسر عمري
وأبقى وحدي في منفى الحاكم وحدي أدور
في زنزانة ظُلْمه
أتمخض، تولد آلاف الطلقات
آلاف الصرخات
آلاف الآهات»



امرأة المسافات هي: تلك التي مكثت في ديرها خمسة عشر عاما تناقش ذاتها وتحاور وجهها وتتأمل القضية من شتى جوانبها وحين تمخضت الفكرة وتأججت بين حناياها نار الأنثى الشاعرة بلغت قمة التجلي وخرجت في رحلة عري ممتدة مع مسافات الوجع، وحين أوتي لها ما يكسر حواجز جسور هذه المسافات امتطت صهوات الريح لتبلغ قمة المكاشفة ويصبح لها أناها وأناها الآخر، أشياؤها المهمة، أشياء الأنثى والأنثى الأخرى، ومن هنا أحست أنها على اقتدار كاف للجهر بالقضية الفكرية والإبداعية وولوج الكون الشعري من أبوابه الشاسعة. كيف لا وهي الأنثى الغريبة، العجيبة السهل الممتنع، الهشة الصلبة، الهادئة الثائرة، الجشعة، القنوعة، الجزوعة، الصبورة، المتواضعة في غير ضعف، الخجولة من غير ارتباك، المجنونة العاقلة، الوضية للأزمنة الجميلة وأمكنة الذكرى، للأحبة والأصدقاء الطيبين، المنحدرة من جيل التعب وسلالة المعاناة ومن زمن البرد والصقيع والمتاهات، اكتسبت قلبا فيه من المحبة والخير ما يكفي العالم مخلصة لأنوثتها، قريبة من قلب الرجل مؤمنة بما قال سبحانه تعالى "وجعلنا بينكم مودة ورحمة".

لذا كلما أنهكتها رحلة الوعي والصحو تلجأ إليه هامسة: عريت لك جرحي...

أيها الآخر كي تمسكني من أنين روحي وتضع يدك على موطن الرجة، رجة الجرح وتخفف من هلعي ثم تسمه لي بحق اللجوء إلى صدرك، حيث الدفء والماء والأعشاب الناعمة وحين تنهض الروح من إسفلت جوعها ولا يسع هذه الأنثى إلا أن تغني من رقة ونعومة:

«فلولا هوانا
لما كان قيس
ومجنون ليلى
وعبله
وعنتر
وما كبر العاشقون
لفرط هواهم
في ساحة الحب، الله أكبر!!!»

❖ كاتب وأكاديمي من الجزائر



قناع الأيروتيكا!

عــزمي خـمــيس *

شكّل "الجنس" الموضوع الأكثر استحواذا على الذهن البشري عبر التاريخ . سواء اعترف الناس بذلك أم لم يعترفوا . وذلك منذ أن اكتشف الإنسان الأول تلك العلاقة الجسدية اللذيذة الغامضة بنصفه الآخر، واستشعر سطوتها وإلحاحها وضرورتها أيضا، فانشغل به الفلاسفة والمفكرون، ورجال الأديان، والقادة والحكّام، والكُتّاب والفنّانون، ورجال المال والتجارة، الصالحون والفاسدون. بعضهم وضعه في أعلى مراتب النشاط الإنساني وأسماها، ويحث في معانيه ومضامينه ودوافعه العميقة التي تتجاوز الجسد الى الروح. وبعضهم اعتبره ضرورة جسدية كالأكل والشرب والتغوّط. وبعضهم وجد فيه فرصة استثمارية تجلب المنافع والمال!

وعبر حقب التاريخ المديد للبشر، شكّلت المرأة . الطرف المقابل في موضوعة الجنس. لغزا حقيقيا بالنسبة للرجل، وهذا واضح من خلال التباين المذهل في النظرة لها في الفلسفات، والأساطير والأديان والمعتقدات، والممارسات التي عاشها الجنس البشري.

فمن عبادة الأنثى . الآلهة . الى المتاجرة بجسدها وتحويلها الى سلعة جنسية، تنكشف الحيرة الشاملة التي تلفّ البشرية ولا تزال حيال "الجنس"، وحيال قطبيه المدوّخين: الرجل والمرأة!

نقول هذا حتى لا نقلل من أهمية هذا الموضوع الذي يشكّل الجزء المعلن منه في الأحاديث والدراسات والممارسات المختلفة،الجزء الطافي فقط من جبل الجليد، فيما الجزء المخفي من الإنشغال به أكبر وأعظم وأخطر.

لهذا ليس مستغربا أن توفّر الشبكة العنكبوتية التي كسرت كل الحواجز والحدود والمحرّمات، مجالا خصبا لموضوعة الجنس، حيث كان أحفاد النخّاسين من مافيات اللحم البشري هم الأكثر خبثا ودهاء، والذين كانوا الأسرع في استغلال هذا الإنجاز العلمي العظيم لتحقيق الأرباح الفاحشة من الإتجار بالأجساد، في تأكيد على النظرة الدونية للجنس وللمرأة لديهم! فملأوا هذا الفضاء بأحط ما وصلت له الغرائز البشرية من مستوى، تأنف منه حتىّ أدنى الأحياء المجهرية!

لكن المستغرب أن تظهر بين الكتّاب والمثقفين طائفة تثير الرثاء حقا وهي تتمحّك بالإبداع والجرأة وكسر التابوهات، لتنشر في هذا الفضاء الإلكتروني كتابات ليس لها من وصف، إلاّ أنها تنفيس عن العقد والكبت والحرمان الراسخ، تدبّج ما تسميه القصائد، أو الاعترافات أو التنظيرات التي تنضح بالفحولة المتخيّلة، والرغبات الهستيرية، وبطولات المخادع التي لا وجود لها إلاّ في أذهانهم، مزهوّين بمصطلح "الأيروتيكية"، ملتفّين تحت لوائه، لعله يمنحهم ويمنح كتاباتهم قيمة ادبية او فكرية. ولا ندري إن كان هؤلاء يعلمون، أن كتاباتهم عبر هذه المواقع العجيبة التي تدّعي الثقافة والأدب والإبداع، إنّما تلتقي بشكل أو بآخر مع أهداف مواقع النخاسة الإلكترونية المنسجمة مع نفسها على الأقل، لأنها لا تدّعي هدفا ثقافيا ولا فكريا ولا فلسفيا كما يفعلون!

النظرة للجنس في حقيقتها هي جوهر نظرة الإنسان الى نفسه التي تنعكس بالضرورة على نظرته للآخر، رجلا كان أم امرأة.

فالإنسان الذي يرى نفسه مجرد جسد ينتمي الى الحلقة الأعلى في المملكة الحيوانية، لا يرى في الآخر إلاّ جسدا أيضا، ولا يرى إلاّ ما يمنحه له هذا الجسد من متعة مدتها احدى عشرة دقيقة على رأي باولو كويللو.

مثل هذا الإنسان يختزل وجوده وأعصابه وتفكيره وانشغاله، ويختزل الآخر، من أجل هذه الدقائق العابرة، ولعلّه لا يدري أنه باكتفائه بكيانه الحيواني يكون قد وضع نفسه في آخر قائمة المخلوقات والأحياء التي تمارس الجنس، وأقلّها استمتاعا به. فأصغر قرد في الغابة يتمتّع بقدر من الفحولة يفوق عشرات الرجال، ويستمتع بالجنس أضعاف ما يستمتع به أي رجل على الأرض، مما يلغي أي مبرر لدى هؤلاء الأيروسيين الجدد للزهو بالفحولة المتوهمة عبر كتاباتهم الرقمية!!

أما الإنسان الذي يرى أنه مخلوق آخر مختلف عن باقي الكائنات، وأنه يملك مستويات من وجوده أرقى من جسده، فإنه ينظر للآخر أيضا على أنه كائن إنساني رفيع كامن داخل هذا الجسد وفوقه، لذلك لا يكون الجنس في نظره إلاّ تعبيرا عن هذا التوق والانجذاب والتواصل مع توأمه الإنساني الداخلي الذي لا يتمّ في الواقع إلا عبر هذا الجسد، وفي هذه الحالة فقط يكتشف الفرد . ذكرا أو أنثى . الفرق الهائل بين الجنس الحيواني والجنس الإنساني، وربما هذا ما كان يبحث عنه باولو كويللو في روايته سالفة الذكر " إحدى عشرة دقيقة"!!

نفترض . افتراضا فقط . أن طبقة الكتّاب والمثقّفين والمبدعين . أو الذين يحبّون أن يكونوا كذلك . هم أولى الناس أن يفهموا هذا ويستشعرونه ويعيشونه ويعبّرون عنه، لأنهم مؤهلون لذلك. أما أن يكرّسوا اقلامهم وأعصابهم وتفكيرهم من أجل التعبير عن لهاثهم وفحيح خيالاتهم، فذلك هو مصدر الرثاء، حتّى لو تمحّكوا بالتيفاشي والتفتزاني، أو تسربلوا بالأيروسية، ذلك أنهم يتنازلون دون مقابل عن أرقى ما في الإنسان: إنسانيته! فهل هذا هو دور المثقفين والمبدعين، أم أن الإدّعاء شيء والواقع شيء آخر !!

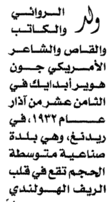
---

* كاتب أردني

تناول حقبة الستينيات الأمريكية بشجاعة

جون أبدايك . . . البحث عن الإلهام الأعمق لدى أساتذة الحداثة

ترجمة: مروان حمدان *



ولد الروائي والكاتب والقاص والشاعر الأمريكي جون هوير أبدايك في الثامن عشر من آذار عام ١٩٣٢، في ريدنغ، وهي بلدة صناعية متوسطة الحجم تقع في قلب الريف الهولندي



ببنسلفانيا. كانت أمّه، ليندا غريس هوير أبدايك، ربة منزل ذات تطلّعات فنية، بينما كان أبوه، ويزلي راسل أبدايك، مدرساً للعلوم في مدرسة ثانوية. كان أبدايك الطفل الوحيد لوالديه، وأمضى السنوات الثلاث عشرة الأولى من حياته في بلدة شيلينغتون الصغيرة، في منزل عائلي متماسك يعيش فيه والدا أمّه أيضاً، جون وكاثرين هوير. وكان خطّ عربات يسير بالقرب من بيته، بينما قبعت مدرسة شيلينغتون الثانوية، حيث كان أبوه يعمل، وراء الفناء الخلفي للبيت. ولم تكن العائلة تمتلك سيارة. في مذكراته التي كتبها عام ١٩٨٩ تحت عنوان "الوعي الذاتي" يقول أبدايك: "اللغز الأول الذي يظهر هو: لماذا أنا؟ اللغز التالي: لماذا هنا؟ شيلينغتون كانت الـ(هنا) الخاص بي".

في عام ١٩٤٥، على أية حال، وبإلحاح من أمّه، انتقلت عائلة أبدايك فجأة إلى مزرعة مساحتها ثمانون هكتاراً في بلدة بلوفيل المجاورة، التي تقع على بعد أحد عشر ميلاً تقريباً خارج شيلينغتون. وهذه عرقلة مفاجئة سوف يعود إليها أبدايك مراراً وتكراراً في أعماله المبكّرة، حيث تظهر شيلينغتون تحت اسم "أولينغر" وريدينغ تحت اسم "آلتون"، وبلوفيل تحت اسم "فايرتاون". بعد أن أصبح منعزلاً عن أصدقائه وتم اجتثاثه من الحياة اليومية للبلدة، شرع أبدايك، الذي يعترف أبواه ومعلموه بنضوجه المبكّر، في مراهقة تميّزت بالعزلة والتوتّر العائلي. وطبقاً لروايته الخاصة، تشاجر أبواه بشكل منتظم تقريباً. كان أبوه غاضباً من الحياة في المزرعة، وكانت أمّه محبطة من الحضور الخانق لأبويها ومن فشل ما لديها من طموحات فنية. لذلك وضعت كل آمالها في ابنها الرائع، وغرست فيه اليقين بأنه منذور للعظَمة. وربما ما يوازي ذلك في الأهمية، أنها قدّمته أيضاً إلى مجلة النيويوركر، التي سرعان ما أصبحت، بالنسبة لأبدايك الشاب، رمزاً لجميع تطلّعاته الأكثر توهجاً.

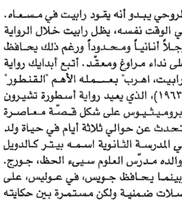
في عام ١٩٥٠ تخرّج أبدايك من مدرسة شيلينغتون الثانوية بتفوّق. وبعد أن قرّرت والدة أبدايك بأنّ جامعة هارفارد أنتجت العدد الأعظم من الكتّاب الأمريكيين الرئيسيين، شجّعته على تقديم طلب إلى المؤسسة العريقة. ولم يلتحق أبدايك بتلك الجامعة فحسب، بل حصل أيضاً على منحة تعليمية. وبينما كان في هارفارد رسّخ نفسه فوراً كموهبة رئيسية تتمتع بطاقة ونشاط، حيث قدّم سيلاً متواصلاً من المقالات والرسومات لمجلة "هارفارد لامبون". في الحقيقة، كان طموح أبدايك الأول هو أن يصبح رسّام كرتون في مجلة "النيويوركر"، بدلاً من أن يصبح كاتباً بحدّ ذاته. ولذا، بعد التخرّج من هارفارد مع مرتبة الشرف في عام ١٩٥٤، أمضى سنة في دراسة الرسم في أكسفورد بإنجلترا. كانت ترافقه عروسه الشابة، ماري إي. بينيجتون، التي درست الفنون الجميلة في رادكليف المجاورة والتي كان تزوّجها في الصيف السابق. وللمفارقة، أثناء تلك السنة نفسها باع أبدايك قصيدته الأولى وقصّته القصيرة الأولى "أصدقاء من فيلادلفيا" إلى مجلة النيويوركر. هذا الإنجاز المحظوظ جعله يفوز بلقاء، بينما كان لا يزال في إنجلترا، مع الكاتب المشهور في النيويوركر إي. بي. وايت، الذي رتّب لأبدايك كي يصبح ضمن طاقم المجلة فور عودته إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

عند عودته إلى بلاده، استقر أبدايك في مدينة نيويورك، مع زوجته وابنتهما الصغيرة إليزابيث، التي ولدت في إنجلترا. وبدأ أبدايك مهنته القصيرة صحفياً مسؤولاً عن قسم "حديث المدينة"، متجولاً في المدينة وباحثاً عن الأحداث الغريبة ليعود إلى مكاتب النيويوركر في مانهاتن لإعداد المقطوعات القصيرة المؤدّبة والساخرة، والتي لا تزال تشكل القسم الافتتاحي في المجلة. بعد العمل، كان يستقل الحافلة عائداً إلى شقّته ليكتب القصائد والقصص الرائعة التي ملأت الكتب المبكّرة مثل "الدجاجة الخشبية ومخلوقات أليفة أخرى" (١٩٥٨) و"الباب نفسه: قصص قصيرة" (١٩٥٩). إن قصصه المبكّرة تأثّرت، من حيث الأسلوب، بالنيويوركر نفسها مباشرة، التي كانت تُنشر على صفحاتها. والكاتبان اللذان كان اسميهما أكثر ارتباطاً بالمجلة في

ذلك الوقت: جيه. دي. سالينغر وجون شيفر، مارسا تأثيراً خاصاً على أسلوب ونظرة أبدايك. فعلى سبيل المثال، راوي قصّته "ايه و بي"، وهي القصة التي غالباً ما تظهر في المختارات الأدبية، يقدّم إهداءً مباشراً إلى هولدين كولفيلد (أحد شخصيات سالينغر الروائية)، بينما تقوم مقطوعات مبكّرة حول الحياة المادية مثل "هدية من المدينة" و"الثلج في قرية غرينيتش" بإثارة حكايات شيفر الرائعة حول التوتّرات الزوجية وراحة الطبقة المتوسطة. وفي الوقت نفسه، كان أبدايك يملك شخصيته الكتابية الخاصة به، وحتى في وقت مبكر؛ يبحث عن الإلهام الأعمق ليس لدى معاصريه، ولكن بالأحرى لدى الحداثيين الأوروبيين الذين سبقوه مباشرة: بصورة رئيسية جيمس جويس، مارسيل بروست، هنري غرين وفلاديمير نابوكوف. بشكل محدّد، إن أسلوب أبدايك النثري الغنائي الباروكي، بالإضافة إلى ميله للتصميم الشكلاني المركّب، يمكن ربطه بأساتذة الحداثة أولئك، وجميعهم يمكن التأشير على أسمائهم بشكل أو بآخر في الأعمال المبكّرة لأبدايك.

في الوقت نفسه الذي كان أبدايك يكتشف فيه صوته الأدبي الخاص، كان يمرّ أيضاً بأزمة روحية منهكة. ولكي يحصل على بعض العزاء، اتّجه إلى أعمال الفيلسوف الدانماركي سورين كيركيجارد وأعمال عالم اللاهوت المسيحي الألماني كارل بارث، وكلاهما صقل معتقداته الروحية ورؤيته الفنية بشكل حاسم، وقد ارتبطت بهما هذه الرؤية بشكل معقّد. إن روايته الثانية "رابيت، اهرب" (١٩٦٠) تخاطب كلّ هذه التأثيرات بشكل مباشر، من استخدامها الـ "جويسي" للمونولوغ الداخلي إلى منزلة البطل كـ "فارس الإيمان" الكيركيجاردي. تركّز الرواية على نجم كرة سلة سابق في المدرسة الثانوية عمره ثلاثة وعشرون عاماً يُدعى هاري "رابيت" أنغستروم. يقرر أنغستروم ذات يوم وهو عائد إلى منزله، بعد أن فقد وظيفته، أن يندفع ويهجر زوجته الحبلى وابنهما الصغير. ولبقيّة الرواية يظل يدور بشكل حرفي في ما يسمّيه أبدايك "المراوغة المتعرجة"، وهو يحارب حاجات جسده ومتطلبات المواطنة الجيدة، حيث يواظب طيلة الوقت على إيمان دائم بالقيمة الروحية والجوهرية لحياته الداخلية. اسمه الأخير "أنغستروم" يمكن أن يُفهم على أنه يعني "جدول القلق المشوب بالذنب"، وما يؤكد على ذلك هو أن نوعاً من الألم الروحي يبدو أنه يقود رابيت في مسعاه. في الوقت نفسه، يظل رابيت خلال الرواية رجلاً أنانياً ومحدوداً ورغم ذلك يحافظ على نداء مراوغ ومعقّد. أتبع أبدايك رواية "رابيت، اهرب" بعمله الأهم "القنطور" (١٩٦٣)، الذي يعيد رواية أسطورة تشيرون وبروميثيوس على شكل قصّة معاصرة تتحدث عن حوالي ثلاثة أيام في حياة ولد في المدرسة الثانوية اسمه بيتر كالدويل ووالده مدرّس العلوم سيىء الحظ، جورج. وبينما يحافظ جويس، في عوليس، على صلات ضمنية ولكن مستمرة بين حكايته المعاصرة ورحلة هوميروس الطويلة، فإن لدى أبدايك شخصياته المعاصرة التي تنتقل أحياناً بشكل مباشر داخل نظيراتها الأسطورية ثم تعود إلى واقعها المعاصر. لقد جعلت هذه الرواية أبدايك يفوز بجائزة الكتاب الوطني، وهي جائزته الأولى.

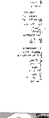
ومن الملاحظ أن أبدايك ألّف هاتين الروايتين، ليس في نيويورك، لكن بالأحرى في إبسويتش، بمنيسوتا، وهي عبارة عن مجتمع شاطئي رفيع هرب إليه في عام ١٩٥٧، بعد أن قرّر بأنّ نيويورك عالم "عقيم ومعرقل" من "الوكلاء والذين سيصبحون وكلاء والمهووسين بآخر الصرعات والأشخاص الذين لا علاقة لهم بشيء". نفاد الصبر هذا تجاه العالم المليء بالادعاءات والهوس بآخر الصرعات سوف يميّز أيضاً ردّ أبدايك المتناقض على ستّينيات القرن العشرين. في الحقيقة، في الوقت الذي فاز فيه أبدايك بجائزة الكتاب الوطني عن روايته "القنطور"، كانت حقبة الستّينيات تدخل تحوّلاً كاملاً، وكان أبدايك، مثلما هو معروف، يتحوّل معها – ولكن بتحفّظ. وبينما كان ذلك العقد الصاخب والعنيد يقترب من نهايته، قام أبدايك – الذي كان حينها أمريكياً ثرياً من الطبقة المتوسطة يحافظ على ولاء طبقته العاملة للحزب الديمقراطي – بنشر روايتين حملتا علاقته المتناقضة بشكل مبدع بالتطوّرات الثورية لعقد الستينيات. أولى هاتين الروايتين تحكي قصّة علاقة غير شرعية في إحدى الضواحي، وقد حملت عنوان "أزواج" (١٩٨٦)، وأدت إلى أن تنشر صورته غلافاً لمجلة التايم، مع عنوان بارز مزخرف هو "المجتمع الزاني" ظهر فوق بورتريه بالباستيل لوجهه. تدور أحداث الرواية في عام ١٩٦٣ – الذي يوصف في الرواية بـ "جنة ما بعد الحَبّة" – وفي ضاحية تاربوكس الثرية في نيو إنجلند، وهي بورتريه تخييلي لإبسويتش، وتتعلّق هذه الأحداث بالنشاط الجنسي لعشر أزواج





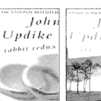
يَنظرون إلى علاقات الجنس غير الشرعية باعتبارها مصدراً للاكتفاء الروحي.

هذا التسجيل الذي يؤشر على الثورة الجنسية في عقد الستينيات، تبعته بعد ثلاث سنوات، تكملة لرواية "رابيت، اهرب"، تحت عنوان "عودة رابيت" (١٩٧١). لقد جدّدت هذه الرواية قصّة هاري رابيت أنغستروم، لكنها مثّلت أيضاً نقداً غاضباً للإنكار المنحط لقيم الطبقة المتوسطة. تدور أحداث الرواية في صيف عام ١٩٦٩، في ظلّ الهبوط على القمر وحادثة جزيرة تشاباكويديك، حيث يكون رابيت سميناً ويعيش مستاء في ضاحية بلا روح في بنسلفانيا. عندما تقوم زوجته جانيس، بعكس ما حدث في رواية "رابيت، اهرب"، بهجره فجأة وتنتقل للعيش مع عشيقها، ينزلق رابيت بشكل مفاجئ، ولكن مباشرة، إلى ثقافة الستينيات المضادة، حيث يدعو إلى بيته، أولاً، هيبية هاربة اسمها جيل، ولاحقاً، يدعو أمريكياً أفريقياً غاضباً شارك في حرب فيتنام اسمه سكينر، ويلقّب نفسه "المسيح الأسود". هذه الرواية هي أكثر روايات رابيت سوداوية، وهي أيضاً أكثر الروايات التي تم التقليل من أهميتها، لأن أبدايك يواجه فيها – بشجاعة – الستينيات بشكل عام، وردّه المختلف، باعتباره رجلاً أبيض، على الحركات التي هيمنت على تلك السنوات. وهذا إنجاز رائع إلى درجة أكبر في ضوء الحقيقة بأنّ أغلب معاصريه من الأدباء كانوا يتجنبون الخوض في الأحداث السائدة بشكل كامل، ويقنعون بدلاً من ذلك بنسج حكايات تعتمد على المفارقات التخييلية، مثلما فعل جون بارث في "تائه في بيت المرح" وفيليب روث في "الشكوى". وقد قام روث، معاصر أبدايك الأقرب (ومنافسه الأدبي)، بتناول تأثير حرب فيتنام والثقافة المضادة في الستينيات على الطبقة المتوسطة الأمريكية، ولكنّ ذلك لم يتم قبل روايته "رعوية أمريكية"، التي صدرت في عام ١٩٩٧.

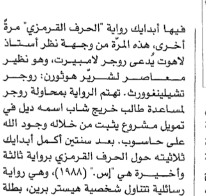




إذا كان ذلك العقد، كما يعترف العديد من المؤرخين الثقافيين الآن، اقترب من نهايته رسمياً بمعاقبة الرئيس الأمريكي ريتشارد نيكسون عام ١٩٧٤، فمن الملائم القول ان ستينيات أبدايك المتأرجحة انتهت في تلك السنة نفسها، بانتهاء زواجه. ترك







وراءه عائلة من أربعة أطفال – ولدين وابنتين – تتراوح أعمارهم بين التاسعة عشرة والرابعة عشرة. قصته القصيرة الكلاسيكية "الانفصال" (١٩٧٤) تعيد رواية هذه الحادثة بشكل مؤثّر. وبعد أن أصبح وحيداً، ويعيش في بوسطن بشكل مستقر، واصل أبدايك استكشاف ثيمة العلاقات غير الشرعية في روايتين هما "شهر من أيام الآحـــاد" (١٩٧٥) و"تزوّجْني: رواية رومانسية" (١٩٧٦). في الرواية الأولى، يعيد أبدايك سرد "الحرف القرمزي" لهوثورن من وجهة نظر مختلفة لوزير خبيث وذكي اسمه توم مارشفيلد، وهو النظير المعاصر في الرواية الجديدة للقسّ المُعذّب ديميسديل في رواية هوثورن. أما رواية "تزوّجْني" فهي عمل مرافق لرواية "أزواج"، ويبدو أنه تم انتزاعها من المخطوطة الأولى لتلك الرواية.

في عام ١٩٧٧، تزوّج أبدايك من مارثا راغلز بيرنهارد، وبعد ذلك بسنة نشر ربما ما تُعتبر الرواية الأكثر ابتعاداً عن أسلوبه المعهود، وهي رواية "الانقلاب" (١٩٧٨)، وهي حكاية نابوكوفية تدور أحداثها في بلاد مُتخيّلة في أفريقيا. في كتابته لهذه الرواية، أثار أبدايك جولته عام ١٩٧٣ إلى غانا، نيجيريا، تانزانيا، كينيا وإثيوبيا، وهي جولة قام بها بوصفه محاضراً ضمن برنامج فولبرايت لنكولن. في تلك الفترة، وبما أن حياته الشخصية قد استقرت ثانيةً، بدأ العقدَ الأكثر خصوبة في مهنته، والذي افتُتح، بنشر الرواية الثالثة والأفضل ضمن سلسلة روايات رابيت وهي "رابيت الغني" (١٩٨٠). وقد فازت هذه الرواية بثلاث جوائز مميزة هي جائزة الكتاب الوطني، وجائزة دائرة نقّاد الكتاب الوطني، وجائزة البوليتزر. تدور أحداث الرواية في خلفية أزمة النفط عام ١٩٧٩ وسقوط المختبر الفضائي الأمريكي سكايلاب، ويكون رابيت مالكاً سميناً وسعيداً لإحدى وكالات تويوتا. تجيء المشاكل ممثلة في ابنه نيلسون، الذي، مثل أبيه، يجعل امرأة تحمل منه خارج إطار الزواج. أتبع أبدايك هذه الرواية، بسرعة، بروايتين أخريين من الدرجة الأولى هما "ساحرات ايستويك" (١٩٨٤)، التي تتعلق بمجمع للساحرات خلال الستّينيات في رود آيلاند، و"نسخة روجر" (١٩٨٦)، وهي عمل مرافق لرواية "شهر من أيام الآحاد"، ويعيد فيها أبدايك رواية "الحرف القرمزي" مرةً أخرى، هذه المرّة من وجهة نظر أستاذ لاهوت يُدعى روجر لامبيرت، وهو نظير معـــاصـــر لشـــريّر هوثورن: روجر تشيلينغوورث. تهتم الرواية بمحاولة روجر لمساعدة طالب خريج شاب اسمه ديل في تمويل مشروع يثبت من خلاله وجود الله على حاسوب. بعد سنتين أكمل أبدايك ثلاثيته حول الحرف القرمزي برواية ثالثة وأخـــيـــرة هي "إس" (١٩٨٨)، وهي رواية رسائلية تتناول شخصية هيستر برين، بطلة رواية هوثورن، من خلال شخصية معاصرة تُدعى ساره وورث.

بعد أن أكمل ثلاثيته، بدأ أبدايك بإنهاء ما بدا أنه رباعية رابيت، حيث قام بنشر الرواية الرابعة والأخيرة في السلسلة "رابيت مستريحاً" في عام ١٩٩٠. ومثل سابقتها، فازت الرواية بجائزة البوليتزر وجائزة دائرة نقّاد الكتاب الوطني. تمتد الرواية الرابعة على مدى أكثر من خمسمائة صفحة مكثّفة، وهي تربط جميع النهايات السائبة في ملحمة أنغستروم حتى وهي تمدّ القصّة إلى عام ١٩٨٩، مع سقوط الإتحاد السوفييتي وانهيار قلب رابيت. تنتهي الرواية حيث بدأت الرواية الاولى "رابيت، اهرب" – أي على ملعب كرة سلة عامّ.

أمضى أبدايك ما تبقى من ذلك العقد وهو يجرّب تشكيلة متنوعة من الأساليب والمداخل، من ضمنها القصّ التاريخي (ذكريات إدارة فورد – ١٩٩٢)، الواقعية السحرية (البرازيل – ١٩٩٤)، والخيال العلمي (نحو نهاية الزمن – ١٩٩٧). روايته التي صدرت عام ١٩٩٦، "في جمال الزنابق"، هي الرواية الأكثر نجاحاً ضمن هذه المجموعة من التجارب. في هذه الملحمة الجيلية الطموحة، يتعقّب أبدايك الحياة الروحية لعائلة أمريكية واحدة، عائلة ويلموت، ويغطّي القرن العشرين بأكمله ضمن هذه العملية. وقد فازت الرواية بجائزة الأمبسادور للكتاب عام ١٩٩٧.

وبالرغم من أن أبدايك أصبح في السبعين من عمره عام ٢٠٠٢، إلا أنه لم يُظهر أي علامة على البطء في العمل. فعلى نحو مميز، افتتح هذا العقد الجديد بخاتمة لملحمة رابيت، وهي عبارة عن رواية قصيرة حملت عنوان "ذكرى رابيت"، والتي شكّلت العمل الأخير في مجموعته القصصية "لعقات الحبّ" التي صدرت عام ٢٠٠٠. في تلك السنة نفسها أنتج أبدايك أيضاً "جيرترود وكلوديوس"، وهي عمل روائي يتخيل الأحداث التي سبقت الحدث الأساسي في مسرحية "هاملت". بعد ذلك بعامين ظهرت "ابحثْ عن وجهي". في هذه الرواية الفضولية، يقدّم أبدايك مسحاً للوحات الفنية الأمريكية في القرن العشرين من وجهة نظر رسّامة في الثامنة والسبعين من عمرها تُدعى هوب شافيتز. في عام ٢٠٠٣ أطلق أبدايك "القصص المبكّرة: ١٩٥٣ – ١٩٧٥"، وهي مجموعة في ٨٠٠ صفحة تمثّل، إلى جانب سلسلة روايات رابيت، أهمّ إنجازات أبدايك. وقد تم ترتيب القصص المائة وثلاث في الكتاب زمنياً وفقاً لأعمار الأبطال المختلفين. ولذا فإن هذا الكتاب يمثّل مرجعاً حقبياً غنياً وغنائياً – أي أنه يُعتبر رواية حول التعلم والتطور – يتتبّع فيه أبدايك المسير من المراهقة، إلى حياة الكلية، إلى الحياة الزوجية فالأبوة ثم الافتراق والطلاق. وقد فازت هذه المجموعة بجائزة "بن / فوكنر" للأدب عام ٢٠٠٤. كما أصدر أبدايك عام ٢٠٠٥ مجموعة من المقالات حول الفن في كتاب حمل عنوان "ما زلت أنظر: مقالات في الفن الأمريكي".

وبالرغم من أن أبدايك يُعتبر كاتباً أمريكياً رئيسياً، إلا أن أعماله كان لها نصيبها من الهجوم عليها. مبكراً في مهنته، أُزعج أبدايك بالاتهام أن أعماله الرشيقة والدقيقة جداً، على الرغم من هذا، "ليس لديها ما تقوله"؛ هذا النقد أفسح المجال في السنوات الأخيرة لتهم أكثر قسوة ترى أبدايك مضاداً للزواج ونخبوياً، وطفولياً جنسياً، ومنشغلاً أيضاً بالرثاء الذكوري للذات. وفي هذه الأثناء أيضاً ازداد نفاد صبر أحدث الأجيال من الكتّاب تجاه ظلّ أبدايك الثابت والمخيّم على العالم الأدبي. استغل ديفيد فوستر والاس، المؤلف الموهوب والشجاع لـ "الدعابة المطلقة" (١٩٩٦)، فرصة نشر مراجعة عام ١٩٩٧ تنتقد بشدة "نحو نهاية الزمن" كمناسبة لرفض أبدايك ومعاصريه فيليب روث ونورمان ميلر باعتبارهم آخر "الذكور النرجسيين العظماء". وفي أعمال حديثة ذات تمركز أنثوي، مثل "إس" و"جيرترود وكلوديوس" و"ابحثْ عن وجهي"، يبدو أن أبدايك يردّ على البعض من هذا النقد – بصورة رئيسية التهم التي تُثار دائماً بأنه يبغض النساء – لكن هذه المحاولات لم تنجح في إسكات نقّاده. ومع ذلك، فإن خلوده الأدبي مضمون تقريباً، بسلسلة روايات رابيت والقصص المبكّرة التي تمثّل الأعمال التي ستعيش بعده لفترة طويلة من الزمن.

(مصدر الترجمة: موقع الموسوعة الأدبية)

❖ كاتب ومترجم أردني
marwan_hamdan70@yahoo.com



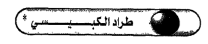
بريشة : محمد عفت

معقوله.. ده الحوار مع الآخر!

الحوار العربي الثقافي

عفت 2005

في وداع السيدة الخضراء*



ربما يكون الشاعر لوركا أول أو أكثر وأعمق شاعر معنيّ بالألوان ولا سيما اللون الأخضر منها، حيث يردُ الأخضر نعتاً لكثير من الأشياء في شعره مثل: الفجر الأخضر، والقمر الأخضر، والسماء الخضراء، والحبيبة ذات الشعر الأخضر. ثم تبعه (الأخضرُ بن يوسف) وجماعات الدفاع عن البيئة: (الأحزاب الخضر) وقبل هؤلاء يردُ في الرسالة الثامنة لاخوان الصفا ذكر (البحر الأخضر) الذي تقع فيه جزيرة يُقال لها صاغون مما يلي خط الاستواء. هذا ويرمز اللونُ الأخضرُ إلى الشجر والزرع والعشب. وإلى الطمأنينة والسلام والأمان كما هو في الإشارات الضوئية على الطرق العامة.



أما علمياً فيمثّل لونَ الطبيعة والنموّ. ومعروف عنه أنه قادرٌ على امتصاص كل الطاقات السلبية من الأجسام الحيّة وغير الحيّة التي تتعرض له. ومعروف أيضاً أن الفراعنة أول من استخدم اللون الأخضر كغطاء لجسد الفرعون بعد تحنيطه ومن ثم وضع الجسد المحنّط والمكفّن باللون الأخضر في الثلث الأول من مقبرة على شكل هرم. كما أشار القرآن الكريم إلى أن الأخضر لباس أهل الجنة:"ويلبسون ثياباً خضراً من سندس واستبرق" (١)

- ٢ -

وما يجدر بالذكر أولاً أن (الأخضر) لم يردْ ذكرُهُ في المجموعة التي تحمل عنوان " في وداع السيدة الخضراء " سوى في ٣ قصائد: مرة واحدة في قصيدة (صهد الرماد) عندما تقول:

"هنيئاً لهذا العُود أنْ يعْرى
وأنْ تصفرَّ أوراقُه النديانةُ الخَضْرا.."
ص١٢

ومرتين في القصيدة التي يحمل الديوان اسمها ؛ في قوله:

"ما الذي يمكن يا سيدتي الخضراء،
والدنيا تُغادرُ
لونَها الأخضَرَ،
..... " ص٧٢

ومرة واحدة في قصيدة (طائر النار) حيث تقول:

" وزهرةُ مائيّةُ الألوانِ في ذبولي
واخضراري " ص٨٤

وفي المواضع الثلاث يمكن القول أنه

(أي: الأخضر) يصبُّ في الدلالة ذاتها، أي النموّ. أو مغادرة الحالة هذه بسبب مقدم الخريف مثلاً في الحالة الأولى. وتبدّل حال الدنيا في الحالة الثانية. والتردد بين حالتي الذبول والنماء في الحالة الثالثة. أما " السيدة الخضراء " فرمزٌ مفتوح على عدة احتمالات. فقد يكون يشير إلى السيدة ذات الشعر الأخضر. وقد يُشيرُ إلى (عمَّتنا النخلة) على حدّ تعبير الرسول (ص). ولعله الأقرب

" حيثما امتدَّت على الأرضِ فَلاةْ
ثابتٌ أصلُكِ، فرعاءُ
رذاذُ الغيم يُقْريكِ سلامَ النهر والبحر
وأجرامَ السماء "
تلك هي الشجرة المباركة التي أصلها
ثابتٌ وفَرْعَها في السماء !

- ٣ -

تطوي مجموعة (في وداع السيدة الخضراء) للشاعر الصديق علي عبد الله خليفة على جملة موضوعات أو مشغوليات. نأتي منها على:

أولاً: ذمُّ الزمان بما بات مألوفاً، وصفهُ بالرديء والبخيل والزمان الذي ليس متصالحاً مع الصادقين، صديق الكاذبين. يقول في قصيدة (السنابل):

" بهذا الزمان الرديءْ
إذا جئتَ شهْماً
وأسقَيْتَ من دَمِكَ الوردةَ الذابلةْ
وقاومْتَ بالصدقِ وَجْهَ الكذوب القَمِيءْ
سينفضُّ من حولك السامرونْ
ويهجرُكَ الأقربون
وترميكَ بالطوبِ من جهلها السّابلةْ "

السيدة الخضراء رمز مفتوح على عدة احتمالات، فقد يشير الى السيدة ذات الشعر الاخضر، او الى « عمتنا النخلة »

ويقول أيضاً في تغيُّر درب الحُبِّ. أو كونه صار درب الموت ؛ في

"فيا أيُّها العاشقُ المُسْتَهامْ
تغيَّر دربُ الغرامْ
وصارت مشاغلُ هذا الزمان العجيبْ
صليباً يموتُ عليه الحبيبْ
وعُذْراً لمن لا يجيدُ اعتذارْ. "
وهكذا:
"فهذا الزمانُ البخيل..
زمانٌ تموتُ بفيئِهِ الأزهارُ
والأطيارُ في أرجائه أسْرَى
لقد فاضتْ بنهر الحُبِّ شكواهُ
فبدَّلَ عَذْبَ مياههِ، وراحَ يُغيِّرُ المجرى. "

ثانياً: الإحساس بالوَحْدةِ والفَقْدِ والحنين إلى ماضٍ لو يُستعاد.
يقول في قصيدة: (في الهزيع الأول):

"خَنَقَتْني عبرةٌ مِنْك
وغصَّ القلبُ بالتذكار
عرَّتْني الثواني خُشَّعاً
للعزْفِ ينهلُّ رذاذاً
جاء من أغلى مَطَرْ !
فتأمَّلْتُ لوحدي
كيف تأتي دمعةٌ
تَفْلَقُ الحبَّ وتنسابُ إلى قَلْب الحَجَرْ.

وفي قصيدة (قرنفلة الوقت) ؛ ينادي:

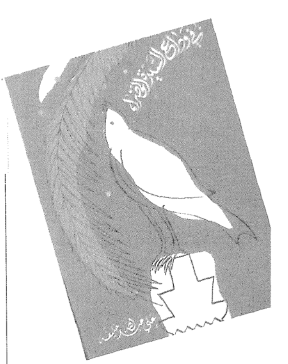
"فهلُمي، نجمة الصُبح، تعالي
نَجْتَرِحْ لحْناً مُصفى
نُوسعُ الليلَ..
وعن كلِّ نجومِ الليلِ، حُبّاً، نتوارى. "

وتعظُم البلوى وتتصاعدُ الشكوى، وينفد الصبْر مع طول الهَجْر، في قصيدة (النخل وأطراف النهر الناضب) حيث يقول:

"يا امرأةً، لا ينساها القلبُ
وكانت لا تَسْلُوها الروحُ..
أيا حُبّاً ضيَّعني دهراً،
اضْرَمني خَشَباً،
شرَّبني ماءَ بحارِ الدنيا،
أطْفَأني،
ألقاني هشيماً يذروني خيطُ الريح الجامحْ.
هل ذُقْتِ طَعْمَ الوحدةِ في زَمَنٍ
تنهشُ فيه طيورُ الذكرى..؟
آهِ. ما أشْرَسَ هذا الطَيْرَ الجارحْ !! "

ومآل كلّ هذا " أرق ":
" ويُصْبِحُ الصباحُ.. " وليتهُ سكتَ عن الكلام المباحْ، لكنه أضاف قائلاً:
"هذه البلادُ مُوحِشةٌ
مـن دون أنْ أراكِ، أو أشمُّ عِطْرَكِ الحبيبَ يا امرأة. " ص٤٨





ثالثاً: ويتصل بالموضوع، من جانب آخر، الشكوى إلى الحبيب الذي يستجيب ولا يستجيب. يقول في قصيدة (سيّدة القلب):

"يا سيّدةَ القَلب المُتْعَبْ
إنّي مُتْعَبْ.
مكسورٌ في هذا العالم..
مهزومٌ ووحيد
أعطيني من نَبْعِكِ قطرةَ ماءٍ.. "

ويختصر الأمرَ بالحكمة التي تقول، حيث يقول:

"أيُّها الشيءُ البعيدْ،
أيُّها الشيءُ القريبْ،
كيف، بالله، أراك ؟! "

رابعاً: أما قصيدة (طائر النار) فقد شاء الشاعر فيها أنْ يُعبّر للمرأة التي يعاني حُبَّها، معاناتُه الشِّعْرَ وعذابَ التجربة. لكنه يربط بين التجربتين: تجربة الحُبّ وعذابه وكتابة الشعر والاحتراق بناره.

يقول:

"الله، يا أنتِ، يا قَدَري، يا اقتداري
الشعرُ كلُّ خيبتي وانتصاري
والشعر، لو تدرينَ يا ليلى، جنوني وانتحاري
الشعرُ طائرُ النارِ يُغنّي في دمي
وزهرةٌ مائيةُ الألوان في ذبولي واخضراري.
والشعرُ، لو تَدْرينَ يا ليلى،
كيف بالشعر أهيمُ في أزقّة الحواري
وأنثرُ القلبَ شظايا صامتاتٍ..
وأُسْكِتُ الروحَ ملياً، كي أُداري
غَضْبَةَ العواصف التي بداخلي
تُنْذِرُ بانفجاري. "

خامساً: ويجدرُ أنْ نلاحظ أن الشاعر في غزليّاته إن جاز القول أو في الوصف يُسْبِغُ عليها أوصافاً حسّيةً ملموسة وكأنه يُريد أن يُجسِّمَ أو يُجسِّدَ العُضْوَ المقصود. فالوجهُ قمريٌّ:

"تألّقَ وَجْهُكِ القمريُّ" ص٣٠

يسبغ الشاعر على غزلياته أوصافاً حسية ملموسة وكأنه يريد ان يجسّم أو يجسّد

والصوت فارعٌ لاذعٌ كالسيف:

"فارعاً صوتُكِ يأتي
فوق هامات البيوتْ
لاذعَ النَّبْرَةِ، سيفاً
يخطفُ القولَ... " ص٣٤

أما هذا الصوت الفارع إذا ما صمت، فهو منارةٌ. ووَتَرُ عازفٍ عبر ضوضاء البحر:

"فتحتْ أبوابها، بلا شرطٍ، أتى
صوتُكِ الفارعُ في الصمت منارةً
ونشيجُ البحر في الليل، وَتَر. " ص٣٨

أما هي: (الفاتنة من بلاد الشمال): فَفَرسٌ مُطَهَّمة. وخاطرةٌ مُحرَّمة من نسيج الخيال:

"وتختالُ في دَلِّها فَرَساً مُطَهَّمَةً
وخاطرةً مُحرَّمةً يقترفها الخيال "
ص٧٩

وهكذا الكثير مثل هذه الأوصاف (التشبيهات) المُجسِّدة: فنكهةُ شَعْرها: "أنفاسُ ظَبْيٍ صغير". وهي " سدْرَةُ العُمْر ". وهي في بُعدها عن عُشّاقها: (ترنيمةُ الشكوى). وهي إذا ما تكلمت فكأنما هي " بُلبلٌ يُغرِّد " وهي من دون النساء جميعاً: "شذى الورود" و"أُنسُ الوجود "...الخ.

سادساً: وتنفرد قصيدة (ليليات) بكونها من سبعة مقاطع. كلُّ مقطع يحمل اسم مقام من المقامات المعروفة في الموسيقى والغناء. وإذا كنا والحق يقال لا عِلْمَ لنا بهذا العلْم إلاّ في السماع نجد أنَّ كل مقطع أو كل مقام تميَّز بإيقاعه الخاص وتنوعه المختلف عن الآخر. يعني يمكن أن نقول أن المقطع المعنون باسم مقام " رَسَتْ " إيقاعاً ولغةً وصورةً وبنيةً

ومشاعر والذي يقول:

"مُسَهّدةٌ عيونُ الكواكب
والليلُ في أطراف النجوم المُطْفآتِ
بكاءُ حَمامْ
موزّعةٌ مواجدُ القلبِ، والأزهار دامعةٌ
على أيّ جَنْبٍ من الليل، تُراكَ، تنامْ" ؟
!

هو غير المقام (بياتٌ) الذي تميّز نَغَماً وإيقاعاً وَسَرْداً كلامياً حيث يقول:

"نامي على ساعدي
واستنشقي تعبي
الليلُ قَدْ مرَّ منْ جَنْبي، وسامرني
وأسْرَجَ في فلاة الروحِ
أدْهَماً عربي"

وهكذا يمكن القول مثلاً في المقام (حجاز) في مُغايرته: لغةً ولحناً وإيقاعاً وحتى في الخطاب السردي للمقام (صَبَا) حيث يقول في الأول: (حجاز):

"عزيزةَ الروحِ
إنَّ الروحَ ظامئةٌ
هلاّ سقيتُمْ عطاشَ الروحِ
من كاساتِ نجواكمْ
أَبى الفؤادُ أنْ يبقى عندنا فمشى،
وغادَرَتْنا الروحُ، في سَفَرٍ
لِتَلْقاكُمْ."

وفي المقام (صَبا) يقول:

"لقد بِعْتُ عمري
حين كان العُمْرُ يُشْترى
وعدْتُ بباقي العُمْر
لليوم الجميل أشْتري

الشاعر هنا يتحدثُ عن نفسه، وعنّا، وعن ذاك الحاضر / الغائب. وهي تجربةُ فَردٍ مغترب، وحيد ومهزوم

فيا فَرْقَدَ النجم، أيُّ الموانئ قريبةٌ
من الروح ؟
وأيُّ المواضع في البلادِ
يَحْنُو بهِ الثّرى ؟"

والحقُّ أقول: في (المقامات) هذه، أحسُّ كأنّني أسمعُ أصواتَ قُرّاء المقام العظام أمثال: محمد القبّانجي، ويوسف عمر، وناظم الغزالي، وحسن خيوكة.. وغيرهم. فمثلما لكل مقام: لحنٌ وإيقاعٌ وأداءٌ خاص، لكلّ قارئ مقامات: (هكذا يُسمّون: قارئاً وليس مطرباً ولا مُغنّياً) صوتٌ ونَغَمٌ وإيقاعٌ وأداءٌ خاص.

- ٤ -

وهكذا يمكن أن نقول أنَّ مجموعة (في وداع السيّدة الخضراء) إنما تُعبّرُ عن (تجربة) عامة أكثر منها خاصة بالشاعر ذاته. إنَّ الشاعر هنا يتحدثُ عن نفسه، وعنّا، وعن ذاك الحاضر / الغائب. وهي تجربةُ فَرْدٍ مغترب، وحيد ومهزوم كما يقال وعندما أقول (فَرْد) إنما هو (فَرْدٌ) في مجتمع، أو أُمة لا تستطيع أنْ تُبرّئَ نفسها من الشعور بأنها محاطة نفسياً واجتماعياً وعاطفياً... محاطةٌ (بالوحدة) و(الهزيمة). والشاعر هنا ليس سوى الناطق المُعبّر عما نُحسُّ به جميعاً. بلغةٍ هي لغتنا، تقتربُ من إفهام الجميع حتى لا يقول أحدٌ: أنا لا أفهم. لماذا لا تقول ما يُفْهَم؟

إنها الشهادة على شعورٍ يتملّكُ الجميع مثل (شعور نَهْرٍ لا يقرُّ له قرار). وإنك تعيش لحظةً مكشوفةً تُعاديك حتى ثيابك فيها! مستوحشٌ! أجَلْ مستوحشٌ. وضاقَتْ بنا السُبُل، بل حتى الفلوات!

وإذا كانت بعضُ القصائدُ تحاول أنْ تتوهَّجَ بالحُبّ: صورةٌ لفظيةٌ. لكنها التجربة التي (علمتني عَدَّ النجوم). ولا يَعُدُّ النجوم إلاّ السهارى ليلاً أوْ مَنْ أصابهم أرَق. أما نهاراً فهم أولئك الذين قيل فيهم: (يعدُّ نجوم الظُّهر) كدَحاً ودون طائل. أيّ كتلك السيدة الخضراء التي بعد طول معاناة وخيباتٍ (قَتَلَتْ أشواقها)

"وقالت للرجال الجُوف: هاتوا
كلَّ ما تُبقونَ إسْمَنْتُ وقار."

وهل أقول أخيراً: إنَّ قَتْلَ "الأخضَرَ" في (السيدة الخضراء) إنْ هو إلاّ الرمز والإشارة، وحتى تضيقُ العبارةُ عمّا ينبغي أنْ يقال.. لقَتْلُ الحياة بقَتْلِ كلّ ما يمكن أنْ يَمُدَّ الحياة بالبقاء. إذْ ما الذي يمكن أنْ يبقى إذا ما (غادرت الدنيا لونَها الأخضر؟) أمّا الرجال الجوف: فهم أولئكَ الذين حُشيَتْ رؤوسهم (إسمنتاً وقار). أو حُشيت (قشّاً) بتعبير ت.س.إليوت

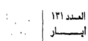
وتلكم هي الكارثة! أقصد: أصل الكارثة!



❖❖ كاتب من العراق

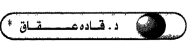
❖ في وداع السيدة الخضراء، المجموعة الشعرية للشاعر علي عبد الله خليفة دار الغد البحرين.

١- يُنظر المجلة الثقافية إصدار الجامعة الأردنية /ع٦٤/٦٥/أيلول ٢٠٠٥-مقال: (اللون والطاقة العلاجية) د. إياد صقر /ص ٤١٥-٤١٩



التأسيس الشعري للمدينة ومسار الوعي المغترب

"قراءة في الشعر العربي المعاصر"



د. قاده عقاق *

لعل من البديهي القول، إن النص الأدبي هو تجربة الأديب ومعاناته في مختلف مستوياتها، وإنه في إحدى هذه المستويات، وسيط إيديولوجي ذو أبعاد اجتماعية؛ على اعتبار أن الانتماء الاجتماعي هو الذي يحدِّد أصول الموقف المتّخذ من ظاهرة معينة، أو واقع ما. وعلى اعتبار أن النص بمضامينه وأشكاله ما هو إلا موقف خلقه المبدع، في ظل شروط اجتماعية وسياسية وحضارية خاصة- من أجل تبليغ رسالة ما، ومن أجل إحداث تأثير ما، كما أنه رؤيا تحاول تجاوز واقع مكرّس.

فالشاعر بوصفه مواطنا واعيا، يُفترَض أنه يحوز قدرا معينا من الثقافة، يمتلك رؤيا قد لا تتوفر للناس العاديين لسبب أو لآخر، وباعتباره فنانا يتوافر على حس مرهف ونظرة استشرافية وحدس متميّز، فإنّ رسالته تفرض عليه أن يمنح الناس نوعا من الرؤية، وأن ينميَ فيهم متعة الفهم والوعي والإدراك وأن يدربّهم- كما يرى بريخت- على الاغتباط بتغيير الواقع.

ولقد أدرك الشعراء العرب المعاصرون- في مرحلة مبكرة نسبيا- بأنهم لن يتمكنوا من إحداث هذا التغيير المراد وتبليغ الرسالة المرجوة، إلا عن طريق وعي الذات وإدراك العالم المحيط بهم. هذا العالم المركب الذي يعيشون وقائعه وأحداثه رغما عنهم.

فعلى الرغم من أن العمل الفني هو نتيجة جهد فردي، إلاّ أن محصّلاته الفكرية والشعرية مستمدة- بالضرورة- من علاقة الفنان بمجتمعه الذي يعيش فيه، وبمدى انسجامه مع أفراده، واحتكاكه بهم، واستيعابه لآمالهم وطموحاتهم. وهذا كلّه لا يتم "إلا من خلال الموقف أو العقيدة المشتركة، ولا يتحقق الانسجام بين الشاعر والجماعة إلا من خلال استيعابه لأطراف هذه العقيدة، ومحاولته تصفية كل ما يبدو فيها من تناقض وبلورة مراميها الجوهرية، في إطار من الانسجام الشعري".

ونعتقد أن أحسن استقراء لعصر ما، لا يتم إلا من خلال قراءة معطيات الفن فيه، ذلك لأن الفن هو أقرب الوسائل للتعبير الإنساني؛ إذ من خلاله نستطيع بسهولة لا تكاد تخطئ الصحة أن نستخلص نزعات النفس الإنسانية، وتوجهات العصر، ومظاهر الحضارة فيه، وكيفية استقبال الإنسان لها، وتأقلمه معها أو رفضه لها. فالفنان وحده هو المقياس الدقيق والحسّاس، الذي لا يخطئه حدسه، في إحراز قصب السبق في إبراز الحساسيات المختلفة إزاء ظاهرة ما، أو توجه ما، وبالتالي اكتشاف المعنى الإنساني فيها، ومدى حضوره أو تغييبه، وهذا من خلال وعيه لذاته ولعالمه، ماضيا وحاضرا.

وربما من أجل هذا فإننا نعتقد أن الوعي الذي يؤسس لتناول موضوع (المدينة) عند الشعراء المعاصرين هو وعي يدرك أن أزمة المدينة من خلال الإبداع الشعري، إنما هي



عبد الصبور

أزمة تتأسس على قانون الاغتراب.

١- مفهوم الاغتراب:

والاغتراب الذي هو- في معناه البسيط- حس نفسي وشعوري يولّد حالة من التوتّر بين الذات التي تُبدع والمدينة التي تبدَع، بوصفها كثافة عالم ميكانيكي بلا قلب، بلا روح، جاء نتيجة لتلك الإحباطات التي عاناها الشاعر في واقعه ذاك، وعاش حيثياتها المأساوية الحزينة.

ولا يجانب عز الدين اسماعيل الصواب حينما يقرر بأن هناك فرقا كبيرا بين أن تعيش المأساة وأن تدركها، "وهو نفس الفرق بين أن تكون حزينا وأن تدرك معنى حزنك، فبين الرؤية الحزينة والإدراك الناصع يتراوح الوجود بين ظاهر ماثل للعيان ومدرك كلّي".

وقد يبدو من الغريب "أن يتولد الشعور بالغربة لدى الإنسان رغم أنه يعيش بين مئات الآلاف من الناس، بل بين الملايين. ولكننا إذا تأملنا قليلا زالت هذه الغرابة. فالكثافة العددية نفسها من شأنها أن تهبط بقيمة الفرد فيها إلى الحد الأدنى، بل ربما قضت عليه تماما حتى لا يعدو كونه رقماً من الأرقام. ولهذا فإن الشعور بالغربة هو أسرع ما يتسرّب إلى نفس الإنسان في مثل هذه الحالة، وهو يزداد في نفس المرء حدة كلما كان المجتمع الذي يعيش فيه كثيف العدد"، وخصوصا إذا كنا نعرف بأن معظم شعراء هذه الدراسة هم ذوو أصل ريفي وفدوا إلى المدينة.

ولكن ما يجب التنبيه إليه هنا، هو أن مفهوم الاغتراب ما زال غائما معتما غير محدد المعالم، على الرغم من كثرة التعريفات التي وُضعت له، وعلى الرّغم من تعدد زوايا النظر الّتي عولج من خلالها وتنوع مستوياتها. فبالرغم من هذا، ما زالت الآراء والنظريات والتعريفات فيه تشكل خلافات جوهرية، حتى بالنسبة للمتخصصين، هذا فضلا عن عدم الاتفاق على أصوله وأسبابه بل وحتى مظاهره. فهناك من يربطه بالدين وهناك من يربطه باللاوعي، وآخرون يربطونه بالاقتصاد والسياسة وهناك من يربطه بالمعرفة.

وهذه الاختلافات ليست إلا دليلا على سعة مفهوم الاغتراب، وشموليته، وارتباطه بجميع جوانب الحياة؛ بحيث راح كلّ باحث أو فيلسوف يفسره انطلاقا من الجانب الذي يراه مهما، وينظر إليه من الزاوية التي يعتقد صحتها، طارحا بذلك، تفسيرات الآخرين ونظراتهم جانبا.

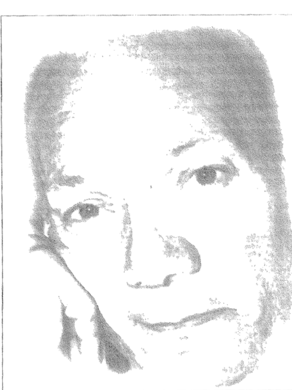
ومهما تضاربت الآراء وتعددت التفسيرات حول هذا المفهوم، فإن هذا لا يعدم كونه داخلا في صميم الوجود الإنساني. بل إنّ هذا التعدد والتضارب ليس سوى دليل على وجوده وربما حتميته، وبالأخص في العالم المعاصر، أو بالأحرى عالم القرن العشرين، الذي هو بحق "عالم يكتنفه التناقض ويعمُّه الاحتجاج، وتتسع فيه ثغرات الخراب، وتؤطره المدينة بهالة من القوانين والأنظمة التي تحدّ من حرية الإنسان، وتكبّل توقه إلى معانقة طبيعته السمحة التي تنشد البساطة والاطمئنان. فراحت العلاقات تتدهور وأصبح كل شيء يقاس بمعيار مادي، وأضحى الإنسان متغربا في واقعه؛ إذ لم تعد العلاقات التي كانت تنبض بالوجدان حميمة دائمة، إنما احتواها التناقض والتذبذب، وأمسى القلق جوهر الأشياء في عالم متضادّ يشكو الأرق والتبرم". ولم يكن هذا إلا نتيجة لتنوع مصادر هذا الاغتراب وكثافتها الخانقة.

٢- مصادر اغتراب الوعي في شعرنا المعاصر (الاغتراب المتفرد):

إن ظاهرة الاغتراب منتشرة بكيفية لافتة للنظر في معظم الآداب العالمية-إن لم نقل كلها- في العصر الحديث. وبخصوص انتشارها في الشعر العربي المعاصر، المرتبط بالمدينة خاصة، قد يقول قائل- كما هو مألوف في أكثر الأحيان- إنها لا تعدو أن تكون نتاج تأثر بشعراء الغرب ونقمتهم على حضارتهم المادية.



البيـاتي



احمد عبد المعطي حجازي

لكننا نعتقد أن في هذا الحكم الكثير من الإجحاف والمبالغة المجانبة للصواب... ذلك لأن الوعي المغترب لدى الشاعر العربي المعاصر نابع من محنة ذاتية وواقع قهري ووعي بالوجود تعيس، يختلف كثيرا عن معاناة الشاعر الغربي.

حقًا لا يمكننا أن ننكر أن بعض المظاهر الاغترابية في شعرنا هي وليدة تأثير غربي عن طريق عملية المثاقفة والتلهف إلى قراءة إبداعاته وتأسيساته المعرفية والنقدية، ونعني هنا الإنتاج الروائي والمسرحي الوجودي خاصة، وأيضا تلك الدراسة القيمة التي كتبها "كولن ولسن عن "اللامنتمي"، والتي أخذت حيزا كبيرا من اهتمام الشعراء والنقاد العرب حين ترجمتها إلى العربية "، ولكن هذا لا يدعنا نسلّم بالتأثُّر أو التمثُّل المطلق لهذه الظاهرة من قِبَل شعرائنا.

وعليه، فإذا كان اغتراب الإنسان الغربي وليد "انهيار حضاري ودخول تشكيلة اجتماعية واقتصادية في مأزق نابع من بنيتها، حيث يحاصَر الفرد من قِبَل المؤسسات، فيشعر بالضياع وانهيار قيمه"، فإن الإنسان العربي على العكس من ذلك تماماً، إنه يعاني اغترابا من نوع آخر، اغترابا قهريا، فرضه واقع رجعي، ديكتاتوري، لا يجد فيه هناءه، ولا تحقيقا لطموحاته، إنه التعاسة التي يجسدها صلاح عبد الصبور في قوله:

ورفاقي طيبون

ربما لا يملك الواحد منهم حشوة فم

ويمرون على الدنيا خفافا كالنسيم

ووديعين كأفراخ حمامة

وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد

عبء أن يولد في العتمة مصباح وحيد...

فاغتراب الشاعر هنا وليد إحساس بالظلم ومعاناة من التراتب الاجتماعي الذي يسود المدينة، ولذلك فهو"إذ يتمزّق بين قسوة الليل والضياع واللهاث خلف لقمة العيش وغياب وعي المقهورين من ناحية، والرغبة في الفرار من القبح عن طريق الشعر من ناحية ثانية، يصل إلى الإيمان بضرورة تغيير هذا الواقع" المتردي العفن، بواسطة صفاء الشعر؛ إذ أن الفنان حينما يكتشف صفاءه فإنما "يكتشف عكر العالم، وتصطدم صلابة صفائه بصلابة العالم... وهذا الصفاء يُولِّد الشرارة المضيئة للعالم... إن الفن ينبع دائما من هذا الصدام، من الرغبة في ألاّ يفقد الإنسانُ صفاءَه... ويصبح هذا الهم الذاتي جذرا لهموم الناس جميعاً" كما يقرر الشاعر ممدوح عدوان في مقدمة أحد دواوينه.

ولما كان الصفاء "صفاء الشاعر" يتخارج مع "كدر العالم"، فلا محالة يحدث الانفصال بينهما وبالتالي الاغتراب. ولكن ينبغي التأكيد على أن تخارجهما وصراعهما ليس صراعا ميتافيزيقيا، بقدر ما هو صراع اجتماعي وحضاري، ذلك لأن "الصراع الميتافيزيقي يعني أن كل شاعر أصيل، لا يستطيع أن يعبِّر عن مجتمعه قبل أن يكشف أبعاد ذاته".

وبناء على هذا، فإن رحلة الاغتراب عند الشاعر المعاصر، هي في صميمها رحلة البحث عن الذات والمجتمع داخل ركام حضاري مميت، فَقَدَ كلَّ مقومات الحياة. فالذات منشطرة ومنجدلة بين عالمين، عالم يتراجع ويتقهقر باستمرار، وهو الواقع العربي الراهن، وعالم يتقدم آتيا من المستقبل، ولكنه غامض، غير واضح المعالم. من هذا الانشطار، وهذا الإنجدال، أو ما يمكن أن ندعوه بالوعي المنقسم، نشأ الاغتراب عند شعرائنا.

الوعي المنشطر:

إن الانشداد بين تينك القطبين، القطب الرجعي والقطب الحُلمي التغييري المتمثل في الرؤية المستقبلية، والتمزق بينهما هو سبب "محنة الوعي العربي، بكل ما تعنيه كلمة محنة من أبعاد مأساوية، ومن رغبة في الخلاص". يجسد الشاعر نزار قباني هذه المأساة بقوله:

خلاصة القضية

توجز في عبارة

لقد لبسنا قشرة الحضارة

و الروح جاهلية

ومن المعروف أنه "كلما نمت الذات وقَوِيَ الشعور بها زادت محنتها، لأنها لكي تكون المعيار الحقيقي للوجود لابد أن تكون منطقية مع نفسها، فإذا هي صارت منطقية مع نفسها فإنها تجافي عندئذ بالضرورة منطق الوجود الخارجي" الذي لا يتلاءم مع طموحاتها، ولا يلبي رغباتها التغييرية.

ولقد باءت بالفشل كل محاولة جادة من طرف الشاعر في إقامة توازن ما بين الذات- المخلصة لذاتها- وبين الوجود الخارجي. ومن شأن هذا الفشل أن يوقع بالذات تمزقا، ويرمي بها في مهاوي الضياع، ويولد لديها مشاعر من الحزن والغربة. ونتيجة هذا كله- بطبيعة الحال- هي الرفض واللاَّامتثال لمثل هذه الظروف اللاَّإنسانية. نرى ذلك على لسان نزار قباني:

إني رافض زماني وعصري

ومن الرفض تُولد الأشياء

ونؤكد هنا أن الوعي المنقسم، هو احدى أساسيات مولِّدات الاغتراب، إذ أنه عجزٌ عن إدراك روح الشمولية التي هي جوهر الوجود الإنساني، وإلى هذا ذهب هيجل حينما قرر بأن "جوهر الفرد ليس في فرديته لأن فرديته تشيؤ بل في كليته وشموله". وربما من أجل هذا نجد أن الأدب قد حمل دوما و"في كل تاريخه شوق الإنسان إلى (الجماعة) وتحرُّقه إلى (فردوس الوحدة)، وفي هذا السبيل كان دائما في كل مجتمع أدب يكشف جذور الاغتراب، ويضعها في أسطع ضوء، فيساعد الإنسان على قهر اغترابه"، هذا بصفة عامة.

ولكن فيما يختص بالعالم العربي، فزيادة على هذا، فإن المثقف عموما، والشاعر خصوصا، مغترب بالنسبة إلى حضارته العربية من جهة؛ من حيث رفضه للماضي وللحاضر، ومغترب بالنسبة للحضارة الغربية من جهة أخرى؛ لكونها تمثل حضارة الآخر القاهر، والعدو والمستعمر. ولذلك لا ننتظر من الشاعر إلا إدانتها، إدانة الذات المنهارة، قبل إدانة الآخر العدائي، يقول البياتي على لسان المتنبي:

أرى بعين الغيب يا حضارة السقوط والضياع

حوافر الخيول والضباع

تأكل هذي الجيف اللعينة

تكتسح المدينة

تبيد نسل العار والهزيمة

وصانعي الجريمة.

ولكن محنة العالم العربي الحقيقية -كما يقرر المفكر مالك بن نبي- ليست في الاستعمار بقدر ما هي كائنة فيما يسمى بالقابلية للاستعمار هذا من جهة، يضاف إليه من جهة أخرى، أن الوعي العربي يعيش محنة اللاَّاختيار واللاَّقرار، إنه يعيش التاريخ الحديث منه والماضي على حد سواء "كانحطاط وسقوط وعجز للذات وكتقدم هائل ومتسارع وإنجاز حضاري فذ للغير. كتدهور وهامشية وفقدان للقيمة والفاعلية الذاتية، وكتنظيم ومديح لا حدود لهما للنهضة والقوة والمصداقية الغربية. كأمجاد محلية دارسة وسقوط في الأسر وتراجع أمام سنابك جيوش الاحتلال من جهة وكبناء لإمبراطوريات جديدة فاتحة، وتفجير لطاقات تكنولوجية وذرية واجتماعية هائلة من جهة أخرى". ولعل هذا الوعي المنقسم، أو هذه الازدواجية في الوعي، هي محنة الذات العربية المغتربة، وهي أيضا "الإشارة

التي لا تكذب لضياع المكانة الذاتية وفقدان السيطرة على البيئة الطبيعية والتاريخية في عصر السيطرة المطلقة على الطبيعة والتحكم الكامل بمصير الإنسانية "

ومن شأن هذه السلبية التي يُقابل بها الوعي العربي واقعه وتاريخه، وواقع الغير وتاريخهم، ومن شأن هذا اللاتحكم في البيئة والطبيعة والمصير، أن يُولِّد في الذات اغترابا- في نفس الفنان على الأقل- ولكن ليس كنزعة هروبية، بل كمواجهة وتحدٍّ عن طريق تجسيده من أجل القضاء عليه، والتمهيد- بمقتضى ذلك- لانطلاقة إنسانية فاعلة وموفقة؛ "فالفنان دائما بحدسه وطموحه وجرأته الواثقة يكون شعار الانطلاق وعندما يعدم هذا الفنان في المجتمع أو عندما يكون ولا التفات له، يكون المجتمع قد تحدد بالـ"كيف" وتوقفت طاقته الإبداعية من توقف طموحه، يصبح المجتمع "كذا" من الأرقام، و"كم" من الفعاليات، فتتحجر قواعد السلوك فيه، وينتشر التطيُّر ويعمُّ التشاؤم فتظهر النظرة إلى الخلف"، ويسود الاستسلام والخضوع.

بناء على هذا، وانطلاقا من وظيفة الفنان التغييرية-المشار إليها آنفا- فإنه يمكننا اعتبار نقد الماضي (التاريخ) ونقد الحاضر، اغترابا عن كليهما، وبالتالي تمردا عليهما، وأيضا ثورة، لأنها تهدف إلى استئصال العوامل التي سببت هذا الاغتراب للشاعر- باعتباره واعياً بها- وبالتالي للجماهير، عن طريق تعريفها بوضعيتها الاغترابية؛ ذلك لأن الوعي الذاتي، أي وعي طبيعة الأزمة ورهاناتها ووعي طبيعة التناقضات التي تُكبِّل الوطن العربي وتمزقه، هي الخطوة الأولى نحو تجاوز أزمتنا.

فالشاعر عندما يجسد ذلك الفساد السياسي والانهيار الاقتصادي والتراجع الاجتماعي-كما سبق وأن رأينا- فإنما كان يسير نحو تجاوز هذه المظاهر المأزقية عن طريق الوعي الذاتي الذي هو أساس الوعي المجتمعي. وهو يبدأ بالمعرفة التاريخية، وهذه "تبدأ بمعرفة الحاضر وبالمعرفة الذاتية للموقف الاجتماعي وبتوضيح أهميته" كما يقرر جورج لوكاتش في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي). وعندئذ يصبح الوعي المغترب ليس موجها داخل الذات من أجل تثبيته، وإنما موجَّه خارج الذات من أجل فضحه وبالتالي تغييره.

ونحاول الآن استجلاء بعض مظاهر الاغتراب ومستوياته انطلاقا من الخطاب الشعري نفسه. ولكن قبل هذا، يجب التأكيد على أن مظاهر الاغتراب لم تكن كلها على مستوى واحد عند شعرائنا، وإن اتفقت أسبابها ومولداتها... فهناك من لم تتعدَّ عنده المستوى الذاتي الفردي، وهناك من ارتبطت عنده بالمستوى الاجتماعي، وآخرون تعدّت عندهم إلى المستوى الكوني، وأحيانا الميتافيزيقي، وبعضهم تجلت عنده في مظاهر حياتية كإفلاس الحب، أو تمجيد الموت والتشبُّث بالحس العدمي. وليس في نيتنا مناقشة كل هذه المستويات، وإنما قصدنا إثارتها فقط والإشارة إليها في حدود ما تسمح به منهجية الدراسة، ولذلك سوف نحاول جمعها تحت عناصر صغيرة تتمثل فيما يأتي:

٣- مظاهر الاغتراب ومستوياته:

أ. الاغتراب الذاتي:

إن خير من يمثل هذا المستوى، هو الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، الذي يُعتبر من أبرز الشعراء الذين واجهوا المدينة في فترة مبكرة من وعيهم الشعري، "فخرج في تلك المرحلة المبكرة من القرية إلى المدينة، أو لنقل من العام إلى الخاص، أو من "البراءة" إلى "التجريب" أو من "اللاوعي" إلى "الوعي"، أو من "الوهم" إلى "انقشاع الوهم".

فالشاعر وهو يودع قريته الآمنة، ليرتمي في أحضان تجربة جديدة ممثلة في (المدينة) يشعر بوحدة حادة، ووحشة قاسية، تنعكس في افتقاده للصاحب أو الصديق، وفي عجزه عن التوصل مع الآخر:

وذات مساء،

وعمر وداعنا عامان،

طرقت نوادي الأصحاب،لم أعثر على صاحب!

وعدت تدعني الأبواب والبواب والحاجب!

يدحرجني امتداد طريق

طريق مقفر شاحب،

لآخر مقفر شاحب،

تقوم على يديه قصور

وكان الحائط العملاق يسحقني،

ويخنقني

وفي عيني... سؤال طاف يستجدي

خيال صديق،

تراب صديق

ويصرخ... إنني وحدي

ويا مصباح مثلك ساهر وحدي

ويعث صديقي بوداع

يجسد حجازي هنا صدمة اللقاء، وهو لكي يؤكد عنف اللحظة ورعب اللِّقاء، يعود بنا إلى تملِّي لحظة الوداع ورهبتها، لتظهر من خلال ذلك صورة القرية -عبر كثافة حضور المدينة المُوحشة- من أغوار الذاكرة ضبابية ومأسوف على فراقها.

فحجازي هنا يطرح مشكلة الاغتراب على المستوى الفردي فحسب- وإن كان يتضمن بعض الملامح الاجتماعية- مبينا من خلال ذلك حاجته السيكولوجية الحادة إلى صديق- (أستجدي:خيال صديق، تراب صديق)- يبثه شكواه وحنينه وغربته. وهو طرح- على الرغم مما يتضمنه من مظاهر سوسيولوجية - ساذج، كونه لم يستطع الكشف عن الأسباب الموضوعية للاغتراب في الواقع المتعين (اقتصادية، اجتماعية، سياسية)؛ فحاجته إلى صديق خاضعة لحاجة نفسية فقط لا غير. هذه الحاجة التي فرضها واقعه الجديد الذي وفد إليه (أعني المدينة)، وهو أمر متوقع، فالاغتراب النفسي- هنا- هو الذي يحدد علاقته بغيره، وهي علاقة غياب وانفصال. والتأكيد هنا على غياب الصديق، يعني في أحد جوانبه، غياب الذات، وخصوصا إذا كنا نعرف تلك العلاقة المتينة التي تربط بين الأصدقاء في القرى والأرياف، والتي لا تنتهي إلا بالموت، على عكس ما هو سائد في المدينة؛ إذ تقوم الصداقة على أساس انتهازي براغماتي توجهه المصلحة، وتفرضه- أحيانا- الضرورة.

والشيء الذي يؤكد غربة الشاعر ويكثِّفها أكثر، هو هذا الكلام المنولوجي الذي يهيمن على المقطع الموالي، أو ذلك الكلام الموجه إلى غائب، وهو هنا الأب الميت، الذي يرقد في مدينة الأموات كما يعبِّر الشاعر في قصيدته (رسالة إلى مدينة مجهولة)، وهي (رسالة حزينة حزينة/بغير حد):

أبي..

إليك حيث أنت

إليك في مدينة مجهولة السبيل،

مجهولة العنوان والدليل

إليك في مدينة الموتى، إليك حيث أنت

أولى رسائلي،

وإنها رسالة حزينة حزينة

بغير حد

لأنها سترتمي أمام هذه المدينة

بغير رد.

يا غارقا في الصمت، يا مكفنا إلى الأبد...

وتبلغ صرخة الشاعر ذروتها حينما يقرر بمرارة:

فُجعت فيهم يا أبي كرهتهم في أول النهار...

ويحاول الشاعر أن يرتفع بالتجربة من المستوى الذاتي إلى المستوى الاجتماعي حينما ينزع إلى التماس أسباب موضوعية لاغترابه، رابطا إياها بعوامل اقتصادية كما

في قوله:
لو كان في جيبي نقود
لا... لن أعود
لن أعود ثانية بلا نقود
يا قاهرة!
وفي قوله:
وسرت يا ليل المدينة
أرقرق الآه الحزينة
أجر ساقي المجهدة،
للسيدة
بلا نقود، جائع حتى العياء،
بلا رفيق
كأنني طفل رمته خاطئة
فلم يعره العابرون في الطريق،
حتى الرثاء!
أو بعوامل اجتماعية كما في قوله:
والناس حولي ساهمون
لا يعرفون بعضهم... هذا الكئيب
لعله مثلي غريب
أليس يعرف الكلام؟
يقول لي حتى سلام!
يا للصديق!
يكاد يلعن الطريق!
ما وجهته؟
ما قصته؟
وفي قوله أيضاً.
و الناس يمضون سراعا،
لا يحفلون،
أشباحهم تمضي تباعا،
لا ينظرون.
ليتأكد من خلال هذا كله الإحساس بنوع من فقدان الذات والهوية:
لقد طُردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا،
وهذه مدينتي!

ولكن على الرغم من هذا، فإن الشاعر لم ينجح في تقديم ما هو نفسي على أنه انعكاس لما هو اجتماعي. أي بمعنى آخر، إنه يركز في تقديمه لمشكلة الاغتراب على أنها مشكلة فردية داخلية، أملتها ظروف الانتقال الجديد (من الريف إلى المدينة)، وليست انعكاسا لواقع اجتماعي موضوعي، كما استطاع عبد الصبور إدراكها، وبالتالي الارتقاء بها إلى مستوى اجتماعي وأخلاقي أكثر شمولية.

ب- الاغتراب الموضوعي:

لقد استطاع عبد الصبور- ربما بسبب من موسوعيته الثقافية وعمق تجربته المعرفية- أن يرتقي بغربته إلى مستوى أعلى مما بلغه حجازي؛ إذ أنه عالج ظاهرة الاغتراب من زاوية نظر منفرجة، مكّنته من التوصل إلى إعطائها شمولية أكثر، والسمو بها إلى مستوى اجتماعي شامل، حيث أطّرها بإطار حزني شفيف، رابطا إياها بعوامل موضوعية؛ فهي تارة غربة روحية كما في قصيدته (مقتل الحلاج) و(مسافر ليل)؛ حيث يشكو الشاعر في الأولى موت (الإنسان/الإنسان) بعدما كان قد شكا من قبل موت (الإنسان الجسد)، وهو يشكو في الثانية من (موت الله)، عن طريق سرقة بطاقة تعريفه:

عامل التذاكر
ولهذا حينما أقول:
أنت قتلت الله
لا أعني طبعا -أستغفره- أنك قد...
لا، لكن أعني... أنت سرقت بطاقته الشخصية
و بهذا يتساوى الأمران

فغياب القيم الروحية، وسيطرة قيم المدينة ذات المنفعة التبادلية، عمّق لدى الشاعر الإحساس بالإحباط، وزرع في نفسه بذور الشك والقلق، فكانت النتيجة أن برزت فكرة العبث الوجودي، والاغتراب العقائدي، و"هذه الفكرة هي جوهر الاغتراب الديني الذي كان يعانيه الراكب في المسرحية الشعرية، ولعل ما يكثف هذا الاغتراب ويؤكده، هو اتهام عامل التذاكر الراكب، بأنه سرق بطاقة الله"، وهي كما نرى زيادة على كونها فكرة وجودية، فإنها ميتافيزقية أيضا.

أما في ديوان (الناس في بلادي) فإن الشاعر يربط غربة بطله التي هي غربته بعوامل اقتصادية واجتماعية؛ حيث يُقدّم الكون الشعري في هذا الديوان عالما يكتنفه القهر والتناحر، أو يقدمه بالأحرى عالمين مغتربين عن بعضهما، "عالم المقهورين الذين يعانون الليل والوحشة والحزن، وعالم الذين يصنعون القهر. ولكلٍّ من هؤلاء رموزه، فالمقهورون قد يتبدّون في أشخاص واقعيين كـ(زهران)، أو قد يتحولون إلى رموز شفافة تحمل ضعفها كالطائر الصغير في مقطع "أغنية حزينة" من قصيدة (رحلة في الليل) التي يحاول فيها الشاعر قهر الاغتراب عن طريق دعوته إلى التعاطف والمودة. بينما يبتدّى القاهرون في مظاهر أليجورية كـ(ذي الوجه الكئيب)، كما أنهم قد يتبدون في رموز غنية بالدلالات الموحية كـ(الملثم الشرير)، و(الأجدل المنهوم)، و(الطارق المجهول)، و(وجه بوم)، و(صوته الأجش) وغيرها.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه القصيدة استطاعت أن تجمع كل ألوان القهر والتسلط والحرمان، التي يعانيها إنسان العصر، كما أنها استطاعت أن تجمع من جهة أخرى كل ألون النفاق والتدجيل والتدليس التي يحترفها القاهرون... وبذلك نستطيع القول، إنها صرخة مدوية ضدّ مظاهر القبح الذي يكتنف العالم، وضد الواقع المضاد لتقدم وسيادة الإنسان. ولعل "الجدة التي تنطوي عليها تلك القصيدة تحمل الطابع الذي بدأ يميز شعر صلاح، فهو رغم عدم إيمانه بأي شيء -إلى حد يبدو كأنه لم يلتزم اجتماعيا بشيء- يتحدث فيها عن الإيمان، وهو حين يتحدث عنه لا يعني الله ولا رسله ولا أولياءه-مع أنه يتعرض لهم- وإنما يعني إحساسا بقضايا العصر في أبعاده التاريخية والأسطورية وفي امتدادها على نحو يختلط فيه الوهم بالحقيقة". وغني عن البيان أن مشاعر الوهم واللاإلتزام وعدم الإهتمام الديني، هي من مشاعر اللامنتمي، فهو حينما يقول:

أمُعيري بالوهم...
لا وَهْمَ هناك ولا حقيقة.

فإنما يؤكد هذه المشاعر، ويؤكد من ورائها رفضه لكثير مما هو قائم من نظم سياسية، واجتماعية طبقية، وربما حتى عقائدية، وبالتالي فهو يعبر عن أزمة حضارية خانقة.

وحينما يقول الشاعر في موضع آخر من الديوان:

قلبي المليء بالهموم المشبعة
وروحي الخائفة المضطربة
ووحشة المدينة المكتئبة.

فإنه لا يزيد على تأكيد جو الكآبة الذي استحكمت قبضته بالنفوس، و"اتصاف المدينة بالكآبة، يتضمن الوعي المغترب النابع- أساسا- من أزمة حضارية إنسانية، وقف أمامها عاجزاً، وترتبت عليها حساسية شعرية غلب عليها الشعور بالألم والاغتراب والتمزق".

وفي قصائد (رسالة إلى صديقه) و(الحزن) و(المُلك لك) و(عيد الميلاد لسنة ١٩٤٥)، يرمي الشاعر ببطله في مدينة تثقل كاهله بمطالبها الكثيرة وضروراتها المتعددة، فتستهلك حياته وتغرقه في جو من العبثية. ويصل الشاعر إلى الحل في ديوان (الناس في بلادي)، حيث يكتشف بأن المدينة، هي مكان اغتراب بالنسبة لبطله؛ ففيها يقاسي الوحدة والوحشة. وفيها يقهره ليلها، وإذ ذاك يتبدّى له نور

القرية، ببساطة حياتها وطيبة أناسها بالرغم من أنهم (جارحون كالصقور)❖.

وبروز الشاعر كبطل هنا، أو خلقه لبطل يتقمص آراءه، هو تعبير عن التناقض الحاد بين الشاعر والمجتمع. فطالما أنّه يوجد بطل يوجد تناقض مع المجتمع، سواء مع فئة القاهرين أو المقهورين الذين استسلموا لقهرهم، وهذا يعني أن الفرد (البطل) انسلخ عن المجتمع واغترب عنه، وبانسلاخه هذا يظل مغترباً عنهم، وهو لذلك لا يستطيع أن يحقق ذاته؛ لأن هذه الذات لا يمكنها أن تتحقق إلا من خلال التواصل مع الآخرين، غير أن هذا التواصل المأمول تأكدت للشاعر استحالته في مجتمع المدينة المُستلَب.

وبناء على هذا، فإن اغتراب البطل/الشاعر يظل قائماً ما دام منسلخاً عن المجتمع وما دام المجتمع لا يتبنّى نظرته التغييرية؛ فهو ككائن إنساني اجتماعي لا يمكنه أن يحقق ذاتيته إلا من خلال المجتمع. ولهذا يظل الاغتراب واقعاً بين الطرفين بسبب تغاير المواقف والرؤى. ونتيجة ذلك كله، هي عجز كليهما عن تحقيق وجوده الأصيل؛ لأنه من الواضح أن النواة المحورية لظاهرة الاغتراب عند البطل إزاء المجتمع، حسب ما تقدم، "تكمن في ذلك الإخفاق، من جانب المجتمع والإنسان معاً، في تحقيق الوجود الأصيل ((Authenticité لهما". وإزالة هذا التناقض، وبالتالي هذا الاغتراب، لا يكون إلا "بإيجاد مجتمع لا يفرز أبطالاً، أفراده أناس مستقيمون مع المجتمع"(١) ولكن هذا لن يتأتّى ما دامت نظرة الشاعرة متخارجة مع المجتمع، وما دام غير راض عنهم، صارخاً في وجوههم:

كونكم مشؤوم

كونكم مشؤوم(٢)

إنها صرخة الاحتجاج، بل الإدانة والانسحاب، وهي صرخة "تعكس الوعي التعيس من جراء تأمل الذات لذاتها ولمن حولها، وإدراك الوجود المهترئ من خلال علاقات إنسانية متوحشة ومفتقرة إلى براءة البدايات"(٣) إنها الحقيقة العارية التي اكتشفتها الذات من خلال وعيها لذاتها وللوجود المحيط بها، حقيقة وجود بشع أفلست فيه كل العلاقات الإنسانية السامية.

❖ كاتب واكاديمي من الجزائر

الإحالات:

١. ينظر: نزيه أبو نضال، جدل الشعر و الثورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيورت،ط ١.، ١٩٧٩، ص ١٦٤.

٢. عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت١٩٨٥، ص ٤١.

٣. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة، بيروت، ط٣. ١٩٨١، ص ٣٥٠.

٤. عز الدين اسماعيل، الفن و الإنسان، دار القلم، بيروت لبنان ١٩٧٤، ص ١٦٠.

٥. فعلى من الرغم من الإمكانات الهائلة في الاتصال و المشاركة التي تتيحها المدينة، إلا أننا نرى "رسو" يقول: "لا ينتابني الشعور بالوحدة إلا عندما أكون في وسط الحشد و الجمهور" ينظر: محمود رجب، الاغتراب سيرة و مصطلح، ص ٧٢

٦. ففيور رباخ يربطه بالدين، و فرويد باللاوعي و اللاشعور، و ماركس بالإقتصاد ... إلخ، لمزيد من الإطلاع أنظر: عالم الفكر، مج ١٠، ع١، أبريل، مايو، يونيو ١٩٧٩ ص: ١٢ - ١٤٧ و أيضا : محمود رجب، الاغتراب" سيرة و مصطلح"، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨.

٧. يعطي ألبير كامي لكل عصر صفة ملازمة له، فيرى بأن القرن الثامن عشر هو قرن الشك، القرن التاسع عشر هو قرن الخوف، بينما القرن العشرين هو قرن الاغتراب.

٨. عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ١٩.

٩. فلقد أصبح الاغتراب مرضا يصيب هذا القرن، بل هو سرطان هذا العصر، فقضية هذا العصر هي قضية الاغتراب، إذ أنه "ليس هناك على وجه التقريب جانب من جوانب الحياة المعاصرة لم تتم مناقشته من خلال مفهوم الاغتراب، و أيا كانت الدرجة التي وصل إليها الاغتراب في مسار اعتباره السمة السائدة لهذا العصر فإنه من المؤكد أنه يبدو بمثابة شعار العصر". ينظر: حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية، ص ١٥٦، و ريتشارد شاخت: الاغتراب، ص ٥٦، عن: عالم الفكر، حول الاغتراب الكاف كاوي (م س)، ص ٨١.

١٠. ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، م.س، ص ٣٥٦.

١١. محمد بدوي، الجحيم الأرضي، "قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٧٤.

١٢. صلاح هبد الصبور، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت،١٩٧٢، ٦٦/١.

١٣. محمد بدوي، الجحيم الأرضي، م.س،ص ٧٥.

١٤. ممدوح عدوان،ديوان الظل الأخضر، دمشق ١٩٦٧ ص٧٧-٨٣.

١٥. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلةعالم المعرفة، الكويت ١٩٧٨، ص٢٠١.

١٦. برهان غليون، الوعي الذاتي، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص ٩٦.

١٧. نزار قباني، الأعمال السياسية، منشورات نزار قباني، مطبعة دار الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٧٣، ص ٧.

١٨. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، م.س، ص ٣٥٧.

١٩. نزار قباني،الأعمال السياسية، م.س، ص ٨٠.

٢٠. مجاهد عبد المنعم مجاهد:الاغتراب والتشيؤ، المعرفة ع ١٧٩، كانون ١٩٧٧، ص ٨٢.

٢١. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص ٦١.

٢٢. البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩, ١ /٧٠٤.

٢٣. ينظر : مجلة عالم الفكر، مج١٠، ع١،(ندوة حول مشكلة الاغتراب)، ص ١٤٢.

٢٤. برهان غليون، الوعي الذاتي، م.س،ص ١٠٥.

٢٥. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٢٦. يوسف الحوراني، الإنسان و الحضارة " مدخل دراسة"، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط٢، ١٩٧٣، ص ٩٤.

٢٧. منى سعد أبو سنة، الاغتراب في المسرح المعاصر، عالم الفكر، مج ١٠، ع١، ص ١٦٠.

٢٨. ولذلك فسوف نقتصر في إثارتها على بعض الرواد فقط، لأننا وجدنا بان الذين تلوهم من شعراء، لم يضيفوا شيئا جديداً إلى الظاهرة، بل لا تعدو أن تكون رؤاهم تكراراً لما أتى به الرواد.

٢٩. محمود الربيعي، الشاعر و المدينة،عالم الفكر، مج ١٩،ع٣،ص١٣٧.

٣٠. أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة، بيروت ١٩٧٣، ص ١١٠-١١١.

٣١. المصدر نفسه، ص.ص ٢٢١.-٢٢٣.

٣٢. المصدر السابق نفسه، ص ٢٢٤.

٣٣. المصدر نفسه، ص١١٧.

٣٤. م.س، ص ١١٣-١١٤.

٣٥. م.س، ص ١١٧.

٣٦. م.ن، ص ١١٥.

٣٧. م.ن، ص ١٨٩.

٣٨. وقريب من هذه الرؤية توجه كل من نازك الملائكة في كثير من شعرها ذي الحس الاغترابي وكذلك الشاعر الجزائري(حمري بحري)، في ديوانه (ما ذنب المسمار يا خشبة) وبالأخص في قصيدته التي تحمل نفس الاسم حين يقول:

... وأنا وحدي ثمل/ من يأتي يؤنسني/ هذا زمن الغربة/ ينمو في خطواتي/ يعشوشب في ذاتي.

٣٩.-الأعمال الشعرية الكاملة ٦٦٨/٢



٤٠ينظر:أحمد يوسف، تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور، مخطوط رسالة ماجستير، نوقشت سنة١٩٨٩ بمعهد اللغة العربية و آدابها بجامعة وهران، ص ٥٠.

٤١. ينظر : محمد بدوي، الجحيم الأرضي، ص٦٤.

٤٢.- راجع قصيدة : (رحلة في الليل)، الديوان، و لقد آثرنا عدم إثبات الأبيات نظراً لطول القصيدة من جهة، و اختصاراً للمساحة من جهة أخرى.

٤٣. احمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، ١٩٨٠، ص ٢٤٧.

٤٤. صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، ٥٠٢/٢.

٤٥. احمد يوسف، تجليات القلق في شعر عبد الصبور، (مرجع سابق).

❖ ينظر : الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩/١.

٤٦. ينظر : منى سعد أبو سنة، الاغتراب في المسرح المعاصر، عالم الفكر، مج ١٠، ع١، أبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٩، ص ١٦٨.

٤٧. محمود رجب، الاغتراب سيرة و مصطلح، ص ٧٣..

٤٨. منى سعد أبو سنة، الاغتراب في المسرح المعاصر، عالم الفكر، (م.س) ص ١٦٨.

٤٩. صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٠١.

٥٠. أحمد يوسف، تجليات القلق في الشعر صلاح عبد الصبور (م.س)، ص ٤٨.



الرواية التاريخيّة السوريّة الجديدة

شهلا العجيلي *

ما إن أخمدت نار الفتنة في سوريّة، في مرحلة الثمانينيّات من القرن العشرين، حيث هدأت الأحداث، واستقرّ الوضع الداخليّ، حتّى بدأ الروائيّون بمعالجة تاريخ سورية الذي يعود إلى مطلع القرن في أعمالهم، وكأنّهم خافوا عليه من الضياع، أو أنّ شيئاً آخر دعاهم إلى ذلك، قد يكون الرغبة في التأصيل للمرحلة، كلّ وفق رؤيته، أو إيديولوجيّته التي عزا إليها الانتصار، وعلى هذا السياق تطبّق مقولة عبد الناصر: إنّ الشعوب والأمم أشدّ حاجة في أزماتها إلى التاريخ. بيد أنّ تلك الحركة التأصيليّة لم تكن للعبرة، وإنّما لبداية عهد جديد أو ولادة جديدة، تسعى للبحث عن النار التي سبّبت ذلك الدخان، وقد يؤدّي البحث في التاريخ القريب إلى نتيجة.



خيري الذهبي

لقد نعتُّ هذا النوع من الروايات التاريخيّة السوريّة بالجديدة، لأنّها تختلف عن الروايات التاريخيّة في النصف الأوّل من القرن، التي تروي سيرة إحدى الشخصيات التاريخيّة في إطار روائيّ، مثل روايات "جورجي زيدان"، أو روايات الشكل الأكثر تطوّراً لدى "معروف الأرناؤوط".

نلمح في تلك النصوص الروائيّة صراعاً خفياً بين تيّارين، هما: تيّار التريف، وتيّار التمدين، و يمثّل هذان التيّاران رؤيتين متناقضتين. إذ يسعى تيّار التريف إلى أن يبرز طبقات جديدة، ليس لها امتداد في التاريخ بوصفها طبقات فاعلة، لينسب إليها الفعل التاريخيّ، والتغيير الثوريّ، معتمداً على المقولات النظريّة الاشتراكيّة، فتكون حركة تريف الرواية جزءاً من حركة تريف الثقافة، وتكون هذه الأخيرة بدورها جزءاً من حركة تريف المجتمع بجوانبه كافّة، بدءاً بالسياسة، ومروراً بالذوق العمرانيّ والتعامل المؤسّسيّ، وانتهاءً بالأزياء.

أمّا تيّار التمدين، فيؤصّل برومانسيّة لذلك التاريخ، مبرزاً دور المدينة، وقيمها، وعاداتها، وأحياناً الأسماء فيها، ويدحض بذلك المقولات النظريّة التي تبنّاها تيّار التريف، وينشئ تجربته التي تغامر برؤية أساسها التأصيل للمدينة عبر الفنّ، الذي هو هنا الرواية، التي تقترح رؤيا ربّما تؤسّس لمفهوم الدولة الوطنيّة الحديثة، وتنتج بناءً على ذلك مقولات نظريّة جديدة وخاصّة، لتبني ثقافة تفرض نفسها اقتصادياً، وإعلامياً، وسياسيّاً، واجتماعيّاً، تواكب العصر والدول المتقدّمة، وتزيح ثقافة التريف التي أثبتت فشلها، ولم تقدّم من السيل سوى الغثاء، والتي أوقعت "سوريّة" في أزمة اجتماعيّة ثقافيّة، انعكست على جوانب الحياة الأخرى. وبذلك يمكن للرواية أن تستعيد دورها في بناء فلسفة للمجتمع، وذلك إذا ما نجح هذا المشروع أو هذه التجربة.

النزوع الملحمي في الرواية التاريخيّة السوريّة الجديدة:

يمكن للرواية التاريخيّة أن تحمل من العناصر الملحميّة أكثر ممّا يمكن لأنواع الرواية الأخرى أن تحمله، وذلك من حيث:

١- ظروف النشأة: نشأت الملاحم في فجر تكوين الشعوب على شكل أغانٍ بطوليّة، تروي أشهر الأحداث وأمجدها في تاريخ هذا الشعب أو ذاك، وكذلك تُقدّم الرواية التاريخيّة في لحظة تكوّن وعي استراتيجيّ شامل لمرحلة تاريخيّة من حياة شعب، قد تعدّ بمنزلة ولادة جديدة له، فتروي أشهر الأحداث التي تخدم هذا الوعي.

٢- الموضوع العام: إنّ موضوع الملحمة حدث هامّ في حياة الشعب كلّه، وهو ليس حدثاً في حياة الكاتب، وإنّ كلاً من الراوية والمستمعين إليه مقتنعون بصدقه، وبصواب نظرتهم إليه، تلك النظرة التي لم تكن قد اختلفت بعد كثيراً عن نظرة

معاصري الحدث أنفسهم، وكذلك الأمر في الرواية التاريخيّة، التي تقوم على حدث مهم في حياة الشعب، وكلّ من الكاتب والمتلقّي مقتنع بصدق وقوع ذلك الحدث التاريخيّ العامّ، وبصحّة خطوطه العريضة، أمّا الخلاف والاختلاف فهو في صواب النظرة إلى ذلك الحدث والأحداث الأخرى المحايثة له، وذلك وفقاً للوعي والرؤية: فمبدع الملحمة ينظر إلى موضوعه بعيني الشعب، أمّا الروائيّ فتكون له بناءً على وعيه رؤيته الخاصّة، التي قد تكون رؤية رائدة، ومغايرة لرؤية الشعب، التي قد تكون رؤية قطيعيّة مدجّنة.

٣- الفرد البطولي: تتّفق كلّ من الرواية التاريخيّة والملحمة على وجود البطل الذي لا ينفصل عن العالم الأخلاقيّ الذي ينتمي إليه - وذلك على خلاف البطل في أنواع الرواية الأخرى غير التاريخيّة، فهو هناك يجب أن يرتبط بعلاقة إشكاليّة مع العالم الأخلاقيّ الذي ينتمي إليه - ولكن مفهوم البطل في الرواية التاريخيّة يختلف، فهو يبقى واقعيّاً، وخاضعاً لقوانين التاريخ، وهو سلبيّ أو غير نشيط إلى أعلى مستوى، وذلك لضرورة إبراز صورة العالم المتعاظمة من حوله، وعلاقته به، وصورة القوى التاريخيّة بشكل خاص، تلك التي تشكّل البديل للقوى الاجتماعيّة -التي تكون الغلبة لها مقابل غلبة الأبطال في الملحمة- في أنواع الرواية الأخرى. وهو قد يملك وعياً بذاته منفصلاً عن عالمه، لكنّ قوّة أحداث التاريخ تمنع ذلك الوعي من أن يُحدث تغييراً يحوّله من بطل روائيّ إلى بطل ملحميّ، حيث أنّ نشاط الإنسان في التاريخ مستبعد كلياً.

٤- الفضاء النصيّ: لقد كانت بداية ذلك النزوع الملحميّ في الرواية التاريخيّة السوريّة الجديدة في عام (١٩٨٧)، مع ثلاثيّة "التحوّلات" لـ "خيري الذهبي"، ثمّ ثنائيّة "رياح الشمال"، لـ "نهاد سيريس" عام (١٩٨٩)، وبعدها رباعيّة "مدارات الشرق" لـ "نبيل سليمان"، عام (١٩٩٠). ثمّة ظاهرة تشمل الفضاءات النصيّة لتلك الأعمال وهي ظاهرة الأجزاء المتتابعة، التي تمنح النصوص شكلها الموازي لشكل التاريخ في تتابع مراحله وتسلسلها من جهة، واستمرار الأحداث الملحميّة من حيث استمرار الشخصيّات وعلاقاتها، في الأجيال المتتابعة من جهة أخرى.

في كلّ ذلك تنزع النصوص الروائيّة نحو الملحمة وكأنّها فجر تكوين سوريّة جديدة.



نبيل سليمان

الرواية والمدينة
("رياح الشمال (سوق الصغيّر)" - نموذجاً)

الملمح الملحميّ للنصّ الروائيّ:

يبدو أنّ العناصر الملحميّة في هذا النصّ "رياح الشمال- سوق الصغيّر"، هي شكل من أشكال عمليّة تخليد المدينة، وذلك بالتركيز على دورها في المرحلة بين عامي (١٩١٣- ١٩١٦)، وقد يكون الأمر عمليّة غير واعية يقوم بها الروائيّ، أو ضرورة فنيّة يقتضيها ذلك النوع من الرؤيات التاريخيّة، الذي سأسمّيه الرؤية الاستراتيجيّة الشاملة للمرحلة التاريخيّة.

إنّه نصّ روائيّ بدوافع ملحميّة، أو أنّه جاء شكلاً روائيّاً يوافق مرحلة الانتقال من مفهوم الدولة الدينيّة المتمثّلة بالخلافة العثمانيّة، إلى مفهوم الدولة القوميّة وتكوينها، بتواز مع الانتقال من مفهوم الملحمة إلى مفهوم الرواية، فكلّ شيء في باكورته: التاريخ الجديد للعالم، ولـ"حلب" التي تلعب فيه دوراً؛ إن لم يثبت تاريخيّاً فهو مثبت روائيّاً، وللفكر القومي، وللحرب، وللجنس الروائي. إنّ سرّ هذا الاتّساق بين الشكل والمضمون هو: باكورة الأشياء.

لقد حمل النصّ الملامح الملحميّة المذكورة آنفاً، وفيما يأتي حديث عن كلّ واحد منها:

- النشأة:

تعالج "رياح الشمال" التاريخ السوريّ الحديث في بواكيره، من عام (١٩١٣)، حين كانت المجاعة في "حلب"، حتّى عام (١٩١٦)، حين انطلاق الثورة العربيّة الكبرى، متتبّعة مسيرته بكلّ مخاضاتها الإيديولوجيّة، حتّى لحظة ولادة الوعي القوميّ. إنّ هذا التتبّع للمخاضات المختلفة، أضفى على العمل المزيد من الملامح الملحميّة، إذ لم يقصر التاريخ على رؤية واحدة، وإنّما طرح بشكل من أشكال الحياد، مجموعة الرؤيات التي شكّلت تلك المرحلة، فكوّن ما سمّيته بالرؤية الاستراتيجيّة الشاملة للتاريخ، التي أبداها الفنّ وكأنّها رؤية الشعب، كما في الملحمة، إلاّ أنّها في الحقيقة صدرت عن منظور روائيّ أصيل.

- الموضوع العام:

كان موضوع "رياح الشمال" حدثاً هامّاً في حياة الشعب، كما يُفترض أن يكون عليه الحدث الملحميّ، فهو في إطاره العامّ يعالج مقدّمات الحرب العالميّة الأولى، من خلال انعكاساتها على مدينة "حلب"، ثمّ يعالج أحداثها في "حلب"، وفي الجبهات التي سيق الحلبيّون إليها، فالحدث مأخوذ من الماضي التاريخيّ القريب لعصر الروائيّ، وكلّ من الروائيّ والمتلقّين مقتنعون بصدق حدوثه، وبصدق أحداثه، من حيف عثمانيّ، وجوع، ومرض، وسَوق إلى أماكن مجهولة، حيث حرب رهيبة، وقد أبدى كلّ ذلك منظور روائيّ، لا ملحميّ.

- الفرد البطولي:

تميّز الأبطال بعاديّتهم كما هو البطل الروائيّ، فهم يتأرجحون بين الاهتمام بمصائرهم الخاصّة، الملتصقة بالمحيط، وبين الاهتمام بمصائر مجتمعهم الذي قلّما يحاولون الانفصال عنه، أو يفكّرون في ذلك. ويتراوحون بين التسليم لقدرهم الظالم، والإيمان بأنّ ما يقع عليهم ليس قدراً، وإنّما هو فعلات استعماريّة يمكن التصدّي لها. هذا ما يجعل الشخصيّة قلقة، فمرّة تكون إيجابيّة، ومرّة تكون سلبيّة، وكذلك القوى الاجتماعيّة التي تبدو غائمة في سماء "الخاص" الذي هو مادّة الرواية، لأنّه يعكس الروح العامّة للعصر. ويحدث التباين بين الأفراد، كما يتّضح وعيهم بأنفسهم، وبالانفصال عن مجتمعهم، مع تقدّم السرد الذي يتناسب مع تفتّح الوعي، ومع نموّ الشخصيّة الروائيّة، وتبلور القوى الاجتماعيّة، واتّضاح فعاليّتها في التاريخ، وذلك حينما تتوزّع توجّهات الأبطال بين الماركسيّة، والجمعيّة القحطانيّة، والبقاء مع الأتراك. ومع تقدّم السرد شيئاً فشيئاً، تتكشّف القوانين الاجتماعيّة الكامنة وراء مصائر الأفراد، مبثوثة في ثنايا "الخاص"، ليصل الفنّ الروائيّ إلى أهمّ عناصر نظريّته، على حدّ قول "بلزاك":

"ينبغي على القوى الاجتماعيّة الكبرى في المجتمع البرجوازي أن تبرز بروزاً واضحاً في إطار ما هو خاص، حتّى لا ينحدر هذا الوصف التاريخيّ للحياة الخاصّة إلى درك الأحداث التافهة".

ستبيّن دراسة كلّ من الملامح الثلاثة: الواقعيّة، والوعي، والرؤيا، والتي تشكّل أبعاد القصّة في هذا النصّ الروائيّ كيف يمكن أن تتبدّى الحياة الخاصّة في سياق أحداث التاريخ الكبرى، وكيف يمكن للرؤية الروائيّة أن تصوغ الوجه الآخر للتاريخ، المغاير للتّاريخ الرسميّ.

تجري أحداث "رياح الشمال (سوق الصغير)" في فجر تكوين الدولة القوميّة، وهنا يبدأ زمن المشروع الروائيّ الذي يؤصّل للمدينة، ومركزه في هذا النصّ "حلب"، وفي الوقت ذاته يكتب "سوريّة" الحديثة من وجهة نظر روائيّة، ولن نستخدم عبارة: يؤرّخ لـ"سوريّة" الحديثة.

أ- الواقعيّة:

على الرغم من سطوة أحداث التاريخ، لم يُهمل "الخاص" في أيّ لحظة من لحظات السرد أو الحوار، وذلك إن لم يكن في الحدث، فهو في اللّغة، كما رأينا، إلاّ ما اقتضته الضرورة الروائيّة، لا سيّما في السرد التاريخيّ. فضلاً على الحالة الاجتماعيّة التي اقتضتها دورة الحياة الاستثنائيّة الطويلة زمن الحرب، عالج النصّ الأوضاع الاجتماعيّة المتأصّلة في نسيجه، من مثل الرغبة في إنجاب الذكور دون البنات، والبحث عن زوجة أخرى لهذه المهمّة، لا سيّما في ريف "حلب"، وتطرّق إلى بعض العادات الاجتماعيّة من مثل حفلات طهور الأولاد، كما حاول تعرية المجتمع الدبلوماسيّ، بالبحث في ظاهرة سرقة الآثار من "حلب" على يد قنصل "بلجيكا".

قدّمت الملامح الملحميّة المتجلّية في النصّ الروائيّ شكلاً جديداً، ملتحماً بالرؤية التي قام عليها في معالجة المرحلة التاريخيّة، إنّه شكل قلق ينزع إلى الاستقرار الروائيّ، ولا ينفصل عن المضمون القلق للحدث التاريخيّ، الذي ينزع بدوره إلى الخروج من مرحلة تهافت الدولة الدينيّة إلى الاستقرار في مرحلة الوعي القوميّ، فشكّل بذلك تجربة طرحت مقولات نظريّة جديدة على المستوى الفنيّ الروائيّ، وجدّدت، في ذلك الشكل الجديد، مقولات نظريّة، تاريخيّة، وفكريّة معهودة.

وتأتي واقعيّة القصّة لتخدم كلاً من الوعي والرؤيا، بالاتّساق مع السرد، الذي يحتضن الوثيقة التاريخيّة، والشخصية الروائيّة في علاقاتها مع التاريخ، إذ تبلغ الجرأة الواقعيّة للنصّ حدّ خلق علاقة روائيّة بين إحدى الشخصيّات الروائيّة وهو الأستاذ "خلوق"، وبين شخصيّة تاريخيّة هي شخصيّة "شبلي الشميّل"، أو بين شخصيّة الشيخ "درويش" الروائيّة، وشخصيّة "الشريف حسين" التاريخيّة، أو أن يُدار حوارٌ روائيٌّ بين شخصيّتين، يجعلنا نحار في كونهما تاريخيّتين أم روائيّتين، وهما: الجنرال "نيكسون" قائد الحملة الإنكليزيّة في "كوت العمارة"، والكولونيل "تاونستد" قائد القوات الإنكليزيّة المهاجمة على البرّ.

ب- الوعي:

لا يخفى تزامن انتشار الوعي بالدولة القوميّة مع انتشار فنّ الرواية في المنطقة العربيّة، والعكوف على الاشتغال عليه، ولعلّ "غابة الحقّ" لـ"فرانسيس المرّاش" أهمّ مثال يؤدّي الغرض بأمانة، وكون الرواية في الأصل التعبير الفنيّ عن المجتمع البورجوازي المدينيّ وعلاقاته.

سيشعر قارئ "رياح الشمال" أنّه يستكشف من جديد تاريخ المنطقة القريب، وسيشهد لحظات تشكّل الوعي القوميّ ودور المدينة وعلاقاتها فيه، ليستطيع في ضوء ذلك قراءة أحداث المراحل التالية التي يعرفها بأحداثها، لكنّه لم يكن قبل "رياح الشمال" يعرف قوانينها الاجتماعيّة، والسياسيّة، التي جعلت منها تاريخاً.

إنّنا نعرف أنّ "حلب" كانت نقطة حيويّة آنذاك، ولكن لا نعرف كيف ولماذا، ومع النصّ سنعرف ماذا تعني المدينة، وكيف يُحكم على بعض المدن بالعراقة في حين تبقى مناطق أخرى – سواء أكانت مدناً أم بلدات أم قرى– على هامش التاريخ.

نبدأ من "حلب" لننطلق إلى العالم، ثمّ نعود إلى "حلب" التي هي البداية والنهاية. فيبدأ النصّ بالحياة اليوميّة في "حلب"، وتحديداً في منتصف الطريق الواصلة بين "باب الحديد" وساحة "بانقوسا"، كما يحلو للناس أن يسمّوها، و"أغيور" أو "أقيول"، وفق المستندات الرسميّة العثمانيّة، حيث "سوق الصغير"، وحيث مصابغ الخيوط، وخانات الخضار، والعربات، والدواب المحمّلة، والحرير، والقطن، والتجارة وأهلها، والبيع والشراء، والحمّامات، ومزارات الأولياء، والكتاتيب، والمقابر، والمدارس، والحارات، والأزقّة والبيوت، والناس، والأطفال، وألعابهم، وأهازيجهم، وكلّ ما يمكن أن تمثّله مدينة متكاملة بعلاقاتها التاريخيّة والاجتماعيّة في العالم، لتأتي مجريات التاريخ فتجرف أحداث الحياة اليوميّة: "... ولكنّ أمراً خطيراً بدأ يعصر الصدور، فلم يعد الناس يسمعون عن الجمعيّات، والإضرابات، والمظاهرات التي تُنظّم ضدّ الاحتلال العثماني فحسب، بل وصل إلى أسماعهم أيضاً أنّ حرباً كبيرة قد اشتعلت في مكان ما، وأنّ كلّ دول العالم راحت تُزجّ فيها. إنّها الحرب العالميّة". بذلك تدخل المدينة دورة حياة جديدة، الفعل فيها سياسيّ، وردوده اقتصاديّة، ثمّ اجتماعيّة: فالفعل السياسيّ يتمثّل بالحرب، التي أدّت إلى نتائج اقتصاديّة تتمثّل بمصادرة الغذاء، والوقود، وتوقّف حركة البيع والشراء، فقعد العاملون عن العمل، وانتشر الفقر بسرعة، هذا أدّى إلى نتائج اجتماعيّة تمثّلت بصرف النظر عن الزواج، فضلاً عن انتشار العهر نتيجة سَوق الرجال إلى الحرب، وجوع الأطفال الذي حدا بعض الأمّهات على العمل في البغاء لإطعام الأطفال حيناً، ولافتقاد الرجل حيناً آخر. وهكذا تكتب المدينة تاريخها عبر الرواية، وبالرواية تقدّم بيئتها إلى العالم، برصد علاقات التنوّع والاختلاف التي لا تنتهي، والتي تقدّم في كلّ مرّة وجهاً جديداً للمدينة، أي نصّاً

روائيّاً جديداً مختلفاً.

قدّم هذا الوعي الشامل للتاريخ رؤية روائيّة ركّزت على تفعيل دور المدينة في أحداث التاريخ العالميّة الكبرى، ربّما لم تمتلك المدينة "حلب" ذلك الدور التاريخي في تلك المرحلة، لكنّ الرؤية الروائيّة أرادت لها ذلك، من خلال طريقة صياغة الأحداث التاريخيّة والروائيّة، في خطاب روائيّ يعتمد السرد، الذي بدت "حلب" من خلاله إحدى أهمّ المدن التي عصفت بها الحرب في العالم، لكنّها استطاعت أن تطوّع التاريخ لتنظّمه، وتنظّم نفسها، من حيث بناء وجودها الفكريّ والماديّ، الذي بدأ في تلك المرحلة، والذي اقترحت له الرؤية الروائيّة رؤيا مستقبليّة ليستمرّ ويتطوّر.

ج- الرؤيا:

قلنا إنّ الرؤية الروائيّة قد اقترحت رؤيا مستقبليّة تتمركز حول استعادة المدينة دورها في الفعل التاريخيّ، وبالفعل نجد أنّ الرؤيا صدقت، ذلك أنّ المدينة استمرّت واستعادت دورها من خلال صعود نجم البورجوازيّة الوطنيّة منذ تأسيس المشروع القوميّ، حتّى أواخر الخمسينيّات من القرن العشرين، إذ خبا ذلك النجم، وخبت المدينة معه بتألّق نجم الاشتراكيّة، وتفعيل دور الريف وعلاقاته، لكنّ المدينة عادت من جديد، إلاّ أنّ عودتها كانت مضطربة، تريد لها الرواية التاريخيّة المدينيّة أن تستعيد وجودها القديم، الذي لا تنفصل فيه العلاقات الاقتصاديّة الرأسماليّة عن القيم الاجتماعيّة البرجوازيّة الوطنيّة، في حين أنّ التيّار الآخر الذي سقطت رؤيته في شرك التجربة التاريخيّة، ظلّ يعيش وهماً، فالنظام الاشتراكيّ أفرز من نسغه طبقة رأسماليّة تملك رأس المال، والسلطة، لكنّها ناقصة، لأنّها تفرض على الشعب علاقات إنتاجيّة لا تتناسب وأهداف التنمية الاقتصاديّة التي تنادي بها، لذلك بدأ أصحاب التيّار الثاني اليوم بالسكوت، في حين نلمح حنيناً رومانسيّاً للمدينة الأولى لدى أصحاب التيّار الأوّل.

نتيجة:

يمكن القول إنّ الرواية تجربة، في حين يخضع التاريخ لمقولاته النظريّة التي تمنحها الوثيقة الشرعيّة، وهذه الوثيقة يكتبها الأقوياء، أمّا الرواية فتستمدّ شرعيّتها من مصداقيّتها الحياتيّة.

يشكّل النصّ السابق تجلّياً من تجلّيات أحد قطبي التيّارين المتصارعين على التوثيق الروائيّ لتاريخ سوريّة الجديد، عبر ما سمّيته الرواية التاريخيّة السوريّة الجديدة، وهو تيّار التمدين، الذي يجعل للمدينة الدور الأهمّ في تشكيل التاريخ، وصناعة المستقبل الأفضل للمجتمع السوريّ عموماً.

الرواية تجربة، في حين يخضع التاريخ لمقولاته النظريّة التي تمنحها الوثيقة الشرعيّة، وهذه الوثيقة يكتبها الأقوياء، أمّا الرواية فتستمدّ شرعيّتها من مصداقيّتها الحياتيّة.

لقد تمكّنت هذه الرؤية من أن تنتصر ذاتها، وتقنع المتلقّي، وذلك بتجلّيها في نصّ تجربة، أساسه محاكاة الحياة، وذلك بالاشتغال على الخاصّ بالدرجة الأولى، وصناعة أحداثه بالتناسب مع أحداث التاريخ الكبرى، التي جاءت ثانية، وبذلك تجلّى التاريخ في سياق خياليّ، أكثر من تجلّي الخيال في سياق تاريخيّ، وقد تضافرت العناصر الثلاثة: اللّغة، والقصّة، والسرد لإبراز ذلك. فقد فرضت الملامح الملحميّة مجتمعات لغويّة متعدّدة، ومتباينة مكانيّاً واجتماعيّاً، تبعها تعدّد اللّغات، وحوارها، واصطراعها، وفق الرؤيات المتوافرة في المرحلة، ممّا أعطى المصداقيّة التاريخيّة، التي دعمتها لغة الحوار، التي تتفكّك فيها اللّغة الواحدة إلى لهجات اجتماعيّة، تنمّ على رؤيات إيديولوجيّة متصارعة، إذ نجد في النصّ لغة الحلبيّ، ولغة العراقيّ الجنوبيّ، ولغة الكرديّ، والتركيّ... كما يدعم ذلك التعدّد، لغة السرد التاريخيّ الروائيّ، تلك التي تُبدي تفوّق الحدث الروائيّ على الحدث التاريخيّ، ولغة سرد اليوميّ الروائيّ، التي تضجّ بالحياة، وتبعث في المتلقّي المشاعر المتناقضة، وتتجلّى فيها المحلّيّة بوضوح، فهي ممتلئة اجتماعيّاً، بما تبديه الأغاني الشعبيّة، والمواويل، والأمثال، والتعابير اللّغويّة، وشعارات المرحلة، والأهازيج، والهتافات.

وقد تجلّى الخاصّ بوضوح على صعيد القصّة، إذ ظهرت خصوصيّة البنية الاجتماعيّة - الثقافيّة على مستوى الأحداث اليوميّة الصغيرة، في دائرة الحدث التاريخيّ، وهو الحرب، وما اقتضته من أحداث وتغيّرات اجتماعيّة، وقد طرح النصّ ذلك اليوميّ الخاصّ سواء أكان في المدينة، أم في الريف. وإمعاناً في الواقعيّة، وجدنا خلق علاقات روائيّة بين شخصيّات روائيّة وأخرى تاريخيّة.

لقد أراد الوعي الاستراتيجيّ الشامل للتاريخ، الذي تجلّى في النصّ، أن يبئّر المدينة "حلب"، برصده لحظات تشكّل الوعي القوميّ في المنطقة، وتفعيل دورها في تشكيله، ولم يكن ذلك بطرح أحداث التاريخ الكبرى، بقدر ما كان بطرح الخاصّ الذي قدّم روح المرحلة بمصداقيّة تاريخيّة، عمادها المدينة، لأنّها قادرة على أن تفعل في التاريخ، بسبب علاقات التنوّع والاختلاف والاصطراع فيها. وقد بنى ذلك الوعي (الرؤيا- النبوءة)، التي تقوم على استعادة المدينة دورها الفاعل في تاريخ سوريّة الحديث، إذ نجد رسوّ التجربة التاريخيّة على النظام الرأسماليّ، وشكله الاجتماعيّ البرجوازيّ، وإن كان بهيئة مشوّهة، نتيجة لرسوبات مرحلة التريف التي عانى منها المجتمع طويلاً، وأثبتت التجربة التاريخيّة فشل مشروعها.



* باحثة من سوريا

ثبت المصادر والمراجع:

١- الذهبي خيري، ١٩٨٧- التحوّلات(١)- (حسيبة). منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

٢- سليمان نبيل، ١٩٩٠- مدارات الشرق (الأشرعة). ط١، دار الحوار، اللاّذقيّة.

٣- سيريس نهاد، ١٩٨٩- رياح الشمال (سوق الصغيّر). ط١، دار الحوار، اللاّذقيّة.

٤- لوكاتش جورج، ١٩٨٧- نظريّة الرواية وتطوّرها. ط١، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، دمشق.

٥- ١٩٧٨،- الرواية التاريخيّة. تر: د. صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهوريّة العراقيّة.

٦- المرعي فؤاد، ١٩٩٢- مبادئ النقد ونظريّة الأدب. منشورات جامعة حلب.

شعر

الوقوف على حدّ التفاصيل

• خالد أبو حمدية *

١- حدّ المرأة
شاغلني مُنتصف الليل، وشردني
عن وطنٍ مطويّ بين الأوراقِ،
وتورية الكلماتْ،
فجّر أشجاني،
وأعادَ الخفق إلى سكتته الأولى
قبل بزوغ الفجرِ بحرفٍ أو حرفين
أيقظني....
مع ورقِ الشجرِ النائم في الشُرفاتْ
صوتٌ...
مثلَ ندى الصبّح البريّ،
خفيفاً..
هَبَّ..
على رئتيّ، وخطّ بأوراقي
سطراً - لا أدري-
أو سطرين وأوْغلَ فيّ
كمهرٍ تأسرهُ الفلواتْ...
صوتُ امرأةٍ
أعرفهُ
في المهدِ، وفي فورةِ إحساسي الأوّلِ
لم أشْهدْ غيرَ زماني فيه، وبعضَ
ملامحِ روحي...
يَغْسلُ خوف خطاياي ويغمرني
حين أصلي..
بحلاوة عمري الآنْ.
لا تجنحْ للشعرِ، وزغب الأحلام كثيراً
قالتها...
وأنا أسقطتُ الخفقاتِ من الحبرِ
فصارت كلماتي، تخضرُّ، وتورقُ

مع كل هنيهةِ ذكرى، أتخيّلُ فيها
وجه المرأةِ، تلك..
وجهَكِ..
لما تقتربين، وتبتعدين
رغماً عني،
حين لمحتك أودعتُ شجوني المخبوءةَ
عينيكِ
وألفيتُكِ.. محضَ سؤال حيّرني..
في الزمن الأقصر من رَفّ عيوني، وعيونِك
أخذتني العزّةُ بالشوقِ،
فصرتُ على أعتاب العشرينِ،
وقلّمْتُ الزائدَ من عمري
حتى لا يُمحى من ذاكرتي، طيفك،
رغماً عني...
قلتُ بأناً منذُ الماءِ، وقبلَ الماءِ
تلاقينا..
لا أدري
هل في ظلّ كنارٍ غرَّدَ في شجر الأحلامِ،
أم كنا في زاويةِ سماءٍ مظلمةٍ،
كان لنا نجمٌ فيها..
صدناهُ سويا
رغماً عني
أومأتُ لنبع الكلماتِ المحبوسةِ في أعماقي
أن يتفجرَّ
حتى لا أخسرَ أجمل بوحي،
حتى لا أخسرَ قمراً علّقني فيهِ قُبيلَ الفجرِ
بنجمين،
فقاومَ...
وانسلَّ كخيطٍ فضيّ.. زيّن قمصان
العتمةِ وارتاح...
حين لمحتك..
أودعتُ القلبَ بياضَك، والسُمرةَ،
تلك الأجمل فوق طفولةِ وجهكِ
من أعلى الجبهةِ،
حتى قلبي

أجّلتُ الخفقَ وأطلقتُ عِنانَ شفاهي

بالكلمات،
فراشاتٍ حممَّها الحزنُ.. وخطّت..
كم يأخذُ منا هذا الثوبُ الأبيضُ
حين تدور الشمسُ،
وتسقط في حدقات العينينِ
تَوَدّ ّسنا..
لو بالجمرِ...
ابتسمت...
لم أعلم أن البسْمة تُخلقُ في الوجه كما لونُ العينينِ
كما رسمُ الشفتين، كما أشياءُ وجدناها تنبتُ فينا
تكبرُ مثل سنيّ العمرِ
فكم يَلْزم، من أنفاسٍ تغفلنا...
كي نَعْلم أن بروق الفرح قصيرةٌ
وبأن البهجة،
فجرٌ سحريّ ما نَلْبثُ حتى يمضي بنداه، ويرحلْ....
كم ليلاً يلزمُ كي نُدرِكَ أن ليالي الشعراءِ
معلقةٌ، بمهادِ رؤاهم،....
بعيون أحبّتهم.. وليالٍ غدتْ سوداء كما عينُ
امرأةٍ شاردةِ الأهداب... بعيداً عني
كم نجماً يلزمُ كي ندرك أن الليلَ
وأن طالَ يذوبُ على جفن يسرقهُ الغفوُ... فيذبُلُ
كم شمساً يلزمُ كي نقْنعَ أن الشوقَ يُقطّعُ
خيط الأحلام،
إن احترق بوهجِ الشمسِ، وأعلَنَ بَدْءَ
صباحٍ آخرْ.....
كم نَفَساً يَلْزَمُ كي نقْنعَ أن الأضلاعَ
تُعلّقَ بين حناياها، كوناً، يدّفقُ دمَهُ...
وبقايا الإحساس بطعم الأشياء...
قلباً إن تَعبتْ فينا الخطواتُ... يَظلُّ يدقُّ
ولا يتعبْ..
كوناً.. ما زالَ يدور بنا...
كم عيناً يلزَمُ،
كي نلمح نوّار الدمع على وجناتِ المجروحينِ
كم عيناً نحتاجُ لنبصرَ... أنفسنا كيف تُخربشُ
فوق وريقاتِ الوردِ، وترسم عصفوراً
قُصَّ جناحاه... ولم يتعلم بعدُ افانينِ
التغريد على الأغصانْ..
لم يتعلّم كيفَ يكونُ الندُّ الأجملَ للأفق
الواسعِ،
حن يهمُّ على شَقْشَقةِ الضوءِ، ويَصدَحُ
بأذان الهجرةِ من زَغب الريشِ، وبيتِ
القش ً إلى شرفاتٍ، وقرميدِ الناسِ
المحظيين
كم جفناً يلزمُ..
كيما يفجعنا هولُ الدمع بداخلنا..
:
:
فإذاً
ماذا تحتاجين...؟
ما يحتاجُ النهْرُ ليحمل كُلّ مسمّاهُ؟
ما يحتاجُ البحرُ ليحمل معناهُ؟
ماذا تحتاج الأرضُ لتحمل طعم مسّماها؟
ما يحتاجُ الصبحُ ليعلن لون مسماهُ؟
ماذا يحتاجُ الجسد ليكشف كنه مُسّماهُ؟
الماءُ... الضوءُ... الروحُ...
ذلك ثالوث الفطرة حين نُقرّرُ أن نحيا..
لكن ما دمنا لا نملك حق المحيا،... والموت،...
هنالك أشياءُ تغادرنا...
نهرٌ جفّ، وبحرٌ خفَّ
وصبحٌ أثقلهُ الليلُ... وجسدٌ يبست بين جوارحه الروحُ
وخطواتٌ عاثرةٌ بالأحلام، وبعضُ شفاهٍ راجفةٍ،
وحناجرُ شققها البوحُ الناشفُ...
كُلّ الأشياء تغادرُنا، حتى لونُ العينين يغيرهُ تَعَبُ
الأيامِ
ولونُ الشعرِ، وكُلّ ملامحنا
نحن إذا نَتَنَفّسُ... لكن كي نَخسَرَ في حُرَقِ
الأنفاس عزيزين علينا...
أشياءَ ألفناها.. كَبُرَتْ معنا.. فينا..
وأنا السائلُ...
عن معنى أن يقف الرجُل على حدّ الحرفِ ليرسمَ دوماً
وجهَ امرأةٍ لا يُتْقِنُها... حتى يعرِفَها..
ذلك حَدُّكِ، حَدُّ عباراتي، وإشاراتي
إن أفلتُ من الشوق اليك ورحتُ أجاورُ
بَرْزَخَ أعماقكِ حتى تتجلّى أقمارك لي
هل أسكنُ في أعماقكِ طيفاً
تحكين له عن معنى أن تشتاق إلى نَفَسٍ محموم
يعلق في الرئتينِ ولا ينزعُهُ إلاّ عَرَقٌ
كالثلج يَنِزُّ من الجبهةِ..

شفة

من خدر الأطرافْ
روحي تترصدُ صحوكِ
وهي الأبقى .. أبقى من جبروتِ الجسَدِ، وأقوى من لهَب الفتنةِ والإغواءْ
من أي صراخٍ، من نظرةِ يأسٍ.. من حدِّ الصمتِ الموجع،
أقوى من سحر الرغبةِ بين اثنينِ إذا خليا في العتمةِ ذاتَ حنينْ
أقوى من دفء الأنثى
حينَ تَطلّ بكاملِ رونقِها، وأناقتِها..
قولي...
من أعطاها كُلَّ خواصِ الجذب سوى روح تتوثّبُ بين تفاصيل الجسَدِ
ولفتاتِ العنين
لن أطلعك عليكِ
لأنَّك
أوراق بين يديَّ أقلّبهُا، وأؤول ما هو مكتوبُ فيها
بوحُكِ قدّام العينينِ مرايا، أتخللّها، أسرُب فيها..
فأراكِ بكلّ تفاصيلك من غير خجَلْ
وأرى نفسي ترتعد على هبّات الريحِ، ورائحة الليلِ
تهدهدُ شعركِ وتمسّدُهُ بأناملها...
هل كان طويلاً شعرك...
أم كان كحظّي عندك
خلّاني طول الليلةِ برداناً أرتجفُ على ثلجِ الكتفين
يا امرأةً حاولت المرَّةَ تلو المرَّةِ
أن تفلِتَ من قيد الفطرة...
لكن خانتها في خاتمة الأمرِ
أنوثتُها
فتلاشَتْ.. بين وساوس رغبتها..
في الجمرِ، وبين ضباب الفجر الناعم
كم يحتاجُ لكي يتبخّر...
إشراقةُ شمسٍ في الأفق تذوّبُه..
فيَسيلُ ندىً فوق الأوراق اليابسةِ، ووعداً في الأوراقِ الخضراءِ
وفوق الشرفاتِ العالية الأسوار
لم يَصدُقْ ظنّكِ، أحدُ في العالم غيرُ رؤايْ...
ودليلي...
أن شفاهي في الأوراقِ اليابسةِ على أغصانك،
والأصصِ المهجورةِ عندك، تطرحُ ثمراً..
لا يشبههُ غيرُ الضحكاتِ المرسومةِ في العينينِ..

فتَقْرأ من غير كلامٍ... من غير حروفْ
هل أعجزكِ الحرفُ وزهو اللغة الفوّارةِ
في الشفتين فآثرتِ الصمْت..
يا شفةً تطويها النسمات، فأعذرُها..
كم حاولت العبثَ بأفئدةِ المحرومينِ...؟
كم فرّت فوق نداها نسماتُ الصُبح فجَرحَتْ رقتها.. ؟
كم شفةً لمّا تغفو فوق لآلئها تنسى بسمتها المنقوشة كالوشم،.... وتصحو..؟
حينَ يَمُرُّ عليها نَفَسٌ محمولٌ بالتنهيدِ...؟
كم شفةً
لمّا تضحكُ لا ألمحُها، كَيْفَ تَفِلُّ القيدَ

وتُطلِقُ كل فراشاتي لضياءِ الثغرِ،
لبرعمة بيضاءَ معلّقة في الشفة السُفلى
كم شفةٌ ظلّت بين حرائق تموز أرقَّ من النسمةِ
وأخفّ من الكلمةِ
حين تبوحُ بها..
فقضتْ طول العمر تلمحُ من غير لسانْ..
كم شفةٌ يختصرُ البوحُ على خفتّها.. وسنيُّ العمر...
عدا ظلُّ البَسْمة، ومراقي الأشياء الحلوة
شفةٌ تختصرُ امرأة عالقةً برؤاي، تستعبدني.. لا تعتقني..
إلا حين أفيضُ بغيمي فوق صحاريها الجرداء العطشى..
شفةٌ تختصر امرأة لا ينقصها غيرُ البحرِ لكي تتسع المائي
لا ينقصها غيري...
فهل تجدينَ بقلبي مُتسعاً
كي تتجرَّدَ آهاتُك من جمرةِ تموزَ، وآب
وتلبسُ نوّار اللوز بغفلة آذار ونيسان
هل تجدين بقلبي متّسعا
كي أطلق فيك يدَيَّ، تُنشفُ عرف الأيامِ
عن الجبهة تلك الوضاءةِ
عن ذاك الصدر الريّانْ
أم اكتبُ أنك ما زلت رؤى
تغتسلُ كما شجرُ الورد، تُسيِّلُ عطرَ براعمها
وتشُدّ نحيلاتي كي تَسْرحَ فيها... من غير أوانْ...
كم فيكِ..
من برعم شوقٍ لم يتفتحْ بَعدُ
كم من نرجس، وبنفسجَ، وقرنفلُ
في روحك...
كم من وردْ
لكنّك حينَ تنامين تجورين على ألقِ ربيعي فيكِ..
فينطفئُ على خديك ويذبلُ
قولي..
إنك قلّبت وريقات الورد على رقة كفيك
وشُفْت بعينيك العطر يَسحُّ رخياً بينَ أصابعكِ
المعجونةِ بالحنّاءْ..
قولي
إنك راعيت بذار الأحلام بأعماقِك...
وحكمت عليها.. أن تتعتّق
هل كنتِ كذلك؟

هل كانت تختبئُ بأعماقِك نجمة...
هل كانت تهتز وتومضُ إن غازلها رَجلٌ
أو أومأ بالإعجاب لها جفن شَرَدتْ أهدابهُ في زحمةِ هذي الأطيافْ
أم كانت تنتفضُ جوارحُك الكَسْلانَةُ
إن صَدَفتْ كفٌ كفّك، أو لمستها..
أوطار لها طَرْفٌ.. مجنون حالم..
أم عاتبت خيالك ذات شعورٍ بالوحدةِ
قبلَ عناقٍ جارفْ
واقترفتْ شفَتُك كفَّك..
وأصابعُك الرجْفَة ذات ببأس...
هل جرّبت العطشَ وأنتِ تعومينَ
على بحرٍ من شجنٍ وثلوجْ...
كم نعطشُ والماءُ يبللُنا، يغرقُنا..
كم ترتعدُ وتصطكُ جوارحُنا،
كم نشعرُ بالبردِ.. ووهجُ الشمسِ يحرّقُنا..
لم أجد الأنثى في المرأة،
لم أجد النشوة في المتعةِ،
لم أجد الوردَ على عتباتِ الشوقِ،
ولم أجد الشوق على قَصَبِ الأضلاعِ
ولم...
لم أجد الأضلاعَ تطوِّق ما يَشْرُدُ من خفقٍ في صدري..
آهِ...
كم أعجبت من نفسي حينَ أراها تختصرُ العُمرَ بساعةِ صفوٍ في آخرةِ الليل....
كم أعجبُ منها كيفَ تمرُّ على العُمْرِ مرور المختبئ من النور بأستارِ العتمةِ...
لستِ الأجملُ بينَ نساءِ الأرضِ، ولستِ الأحلى
بين صبايا عشنَ بذاكرتي.. لكنّ صبا الوجدِ
ونوّار الشوقِ يجمّلُ كل الأشياء حوالينا..
لم تُخلق هاتان الشفتانْ، لكي (تتنهَدَ)
لم يُخْلق وَجهُك... للحزن وللأسودْ.....
خُلقَتْ وجناتُك كي تتورَّدْ
يا طيفَ امرأة...
عَلّقني فيه على أفق الكلمات
وأبْعدْ.

* شاعر من الأردن

قصة

أربـاب القـار

• نورة محمد فرج *

سأجلس هنا، على أرضيَ غير المستوية، جلوس المُوَحِّدين، المؤدَّبين، ذوي الأفكار الطهرانية. وسأعود في كل حين، للتربع على هذا القار الأسود، أمد أصابعي إليه في غباء، لاكتشف دائما أنه صلب وخشن، فتأخذني الأحلام.. والغيبوبة، وأتمنى لو أنه رماني، كما رمى أجدادي، الذين لم أرهم، وسط الرمل الناعم.

أحلامي الرملية..

ولكن أصابعي لا تلمس هنا غير القار.

كان ثمة حصيّات بيضاء، كُتب لها أن تفلت من سواد القار، وإن بقيت بين ظهرانيه، وكنتُ قبل أن أرى ما رأيت أجمعها بافتتان، وأحمد الله على أن مَنَّ عليّ بحصيّة صغيرة بيضاء أسعد بها في غفلة السواد.

أجمع حصياتي، ثم أجلس، ثم أرميها واحدة واحدة على الأرض، وبكلّ حصية أسبح الله.

حصيّاتي، كل شيء يبدأ من حصيات الجنون هذه، حينما أصبت بالحيرة. تكاثرت الحصيات ولم تعد جيوب ملابسي تتسع لها، حرت في أي شيء أجمعها، في أي علبة، في أي موضع. جربت العديد من الأكياس، والعديد من العلب، واستقر بي الرأي على منديل أبيض، من نوع غير قابل للتجعد، سرقته من خردوات أمي، ولم انتظر لأسرق شريطا رفيعا ذهبيا من عند أمي أيضا، وأعقد به حزمتي الصغيرة الثقيلة.

أول ما فعلت، من فرط خوفي عليها، أنني دسستها في أعماق دولابي. ولكنني كنت أسبح الله خمس مرات في اليوم، ويشقّ عليّ هذا الموضع، فكان أن أخرجتها إلى درج من الأدراج، أضم فيه أشيائي غير المقدسة.

ولكن، كان يشق عليّ أيضا البحث وسط كل تلك الأشياء الصغيرة عن كيس حجارتي المقدسة، وإخراجها، والتسبيح بها، ثم إعادتها إلى مكانها في الدرج.

في النهاية ألجأتني الحيل إلى وضعها تحت وسادتي.

ونمت حينا في أمان وفخر..

ولكنني، وحين أسبح، ورغم اليقين، إلا أن ثمة شكوكا موجعة تخزني.

يومها، كان الجهل أمراً سيئا، ولو أنني الآن، أود لو بقيت عليه.

كنت أخشى بحزمتي تلك أن أكون الشاة السوداء وسط القطيع الأبيض، أخشى أن تكون تلك علامات جنون، فمن يتولع بحجارة بيضاء؟ ولكن، لعله بالمقابل أمر اعتيادي يمارسه الجميع، وسوف أجد عند الكل حجارة بيضاء.

وهكذا، بدأت رحلتي المهووسة للبحث عن حصيات الآخرين..

وبدأت بأمي.

في خفية، تسللت إلى غرفة أمي، إلى سريرها، وهناك دسست يدي تحت وسادتها. توقعت اللاشيء، توقعت حصيات صغيرة مثل حصياتي، لكن يدي اصطدمت بشيء خشن.

سحبته..

كان شيئاً مصنوعاً من القار.

القار أعرفه من خشونته وسواده، فأنا من يجلس عليه دائما. كان شيئا قبيحا وغريبا ذاك الذي تخبئه أمي، متكورا وذا أطراف ممدودة وثغرتين مكان العيون.

ماذا تفعل أمي به؟ قياسا إلى ما أفعل أنا، فإنني لم أفهم ما تفعل به.

أعدته إلى مكانه.

وفي سواد الليل، وبشيء من الرهبة والفضول والشعور بالذنب، تسللت إلى غرفة أمي، لأراقب ما قد تفعل.

لم انتظر كثيرا، فقد كان كل شيء جاهزاً لعيني، فالباب موارب، ويسهل دفعه، فدفعته، وهناك رأيت أمي محنية في سكون تام. أردت الوصول إلى عينيها، إلى وجهها، دفعت أنفي في فتحة الباب النحيلة عساني أرى وجه أمي بوضوح أكبر، لكنني لم أر، ورأيت ذاك الصغير غارقا في انتفاخه وسواده، أعلى رأس أمي.

وانسحبت إلى اللامكان.

هكذا اكتسبت عادة سيئة، صرت اختلق أعذارا لولوج بيوت الآخرين، صرت أنبش بعيني في أغراض الناس وزواياهم، ولعلي أجد فرصة فانبش بيدي ما قد يخفى عني، كل هذا بحثاً عن حصيات بيضاء، أو قار أسود مصنوع في شكل قبيح، وكانت حصيلة نبشي دائما: قاراً أسود.

دائمـــاً، في كل الأدراج، تحت كل الكراسي الوثيرة، قرب المحاجر والمباخر، والسكاكين..

من يصدق أن خالتي (المُعَظَّمَة) بطولها وعرضها، بوجهها الممتلئ، الذي تسقط نظراته على الآخرين من علو، من يصدق أن نظراتها تتدانى، لأجل ذاك القبيح، مثلما تتدانى نظرات أمي المسكينة.

من يصدق بأن عمي، الذي تعلمت منه الجلوس على القار، والذي كانت شفتاه تسبحان بلا حساب، من يصدق أنني لم أجد عنده حصيات بيض، بل لقيت وسط أثوابه ذاك القبيح ملفوفا في قطعة قماش بيضاء/سوداء.



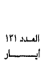
لم تكن أمي والمعظمة وعمي الأوائل، ولا كانوا الأواخر.
كلما اكتشفت واحدا أسود جديدا، اكتشفت بقعة جديدة من اللامكان، واكتشفت ضياعي فيها، واكتشفت ضياعي يزداد فيها ضياعا.
ولكن في بيت (الكلامي)....
(الدانية) قريبة لأمي، أتذكرها في طفولتي وصباها. في تلك الأيام كنت أدعو الله في سري وبرغبة الأطفال، أن أكون مثلها، أن يكون لي مثل ذاك التموج الرهيف في صوتها، أو مثل شعرها الأسود الغزير المتدفق حتى ركبتيها، وأطراف أصابعها ذات اللمسة الحانية التي طالما لمستني بها.
سأقول أحببتها لأنها جميلة. وطالما وددتها، ووددت مرافقتها، للتنعم بصوتها ولمساتها، ولأن أحلم بأن أغدو ذات يوم مثلها.
حتى كان (الكلامي)..
هنا لا أستطيع توضيح شيء، فلا شيء من هذه الحقبة واضح لدي، لقد دخل الكلامي على صورة الدانية، ثم تداخلت صور كثيرة وساحت ألوانها على بعضها، ثم اختفت بعدها الدانية!!
هل كان الكلامي هو السبب في اختفائها؟ ولكنني رأيتها قبل ذلك كثيرا في صحبته تبتسم وتضحك.
لم انتبه إلا بعد مرور مدة طويلة إلى أن لا صوت عنها. أولئك، لا أحد تكلم، لا أحد سأل عن الدانية، لم يشر أحد ما إلى الدانية، وكأنه كان أمرا معلوما.
لم يبق منها إلا دمع جف على خد الكلامي، وابتسامة مائلة متعبة.
وأنا، طاف عليَّ الدهر، فأنساني، فنسيت..
والآن، وكما طفت على البيوت في لجة فضولي، فسوف أطوف على بيت الكلامي، وسيكون منزله آخر طوافي، لأستكين بعده إلى مجلسي على القار.
دخلت في خضم تحقيقاتي منزل الكلامي، بغير ترتيب مسبق، رأيته فدعاني فقبلت. دعاني مجاملة إلى الدخول فأجبته بغير مجاملة، ومارست دورا أثقل من دور الضيف الثقيل، ففي كل غفلة منه أدس يدي في الأعلى وفي الأسفل، في أي فجوة ألقاها بين الأشياء. بإيماني أنّ كل لحظة تغفل فيها عيناه هي فرصة للتفتيش.
ولكن بيته لم يكن كباقي البيوت، أبدا، لم أدخل مثله، مملوء بالأوراق البيضاء المسودة بخطوط غير جميلة، منثورة في كل مكان. رفوف عالية، وخزائن واطئة، صناديق وعلب مملوءة كلها. تتكدس فيها وعليها وحولها أكداس من ذلك الورق، غالبت نفسي في هوس كيلا تسأم البحث في هذا البيت.
ووجدت، ولكن ما وجدته لم يكن بين الورق، ولم أجده مخفيا بين الثنايا والجحور، بل مالئا الغرفة.

ولأن بيوتنا مشرعة دوما، وكأنها تنتظر من يمر، ولكن لا يمر عليها أحد، فقد مررت يوما ببيت الكلامي بعد انتهاء تحقيقاتي، وتذكرت الدانية، وعذوبتها، والدمع الجاف على خد الكلامي، وهذا المنزل الذي يؤويه وحيدا، قررت أن أؤنسه في وحدته.

دخلت المنزل، بنفس تتداخل فيها رغبتي في إيناس الكلامي مع رغبة أخرى أعرفها تماما.
دخلت، فناديت عليه، فلم أسمع ردا. بحثت عنه، ولم أجده.
شعرت بأن هناك شيئا ما غير طبيعي. شيء لم يكن في وضعه المعتاد..
من تجاربي في النبش تعلمت أن أمسح المكان بعيني قبل النبش قطعة قطعة، حتى لا يفوتني شيء.
مسحت بعيني الأرض، الشبابيك الموصدة، الورق المتناثر، الكراسي، الأبواب..
ورأيت الشيء الغريب، غرفة لم أكن أراها إلا مغلقة، واعتدت رؤيتها كذلك، حتى أنني لم أكن لأفكر بها أو أتصورها تفتح.
والآن ها هو بابها مفتوح.
من فتحة الباب الطولية، حشرت أنفي، وعيني، وأطللت..
هيئة ضئيلة، مخيفة، لم أر منها سوى سوادا في ظلمة الغرفة المتدرجة، سواد غريب، كالح، شديد الخشونة.
دفعت الباب بحذر، كي أرى أكثر، وبين ذلك السواد الكالح، رأيت سوادا آخر يتدفق من أعلى هذا الشيء، في نعومة لا تتناسب وتلك الخشونة.
لما حدقت أكثر، بدت الأمور تتضح قليلا..
كانت نعومة شعر حريري مصقول، على خشونة قار أسود.
استغرقت وقتا مخيفا، لأرى أنه لم يكن غير قار مصبوب على هيئة جسد بشري، من رأسه ينسكب شعر أسود غزير.
وفي الأسفل، عند القدمين، رأيت الكلامي، ساجدا، ينشج في نواح خفيض.
(أكانت تلك الدانية؟)
وها أنذا أعود، للجلوس على هذا القار، في سكون وبراءة من لم ينبش في الأشياء، ولم ترَعينه ما لا يجب أن يُرى.
ولكن، في داخلي رعشة من أمر الدانية، هل سكب عليها الكلامي القار؟ لماذا؟ ولماذا يخرُّ الآن تحتها يبكي؟
وها هو يمر بي ويبتسم..
وابتسم له..
ودمعه الجاف وابتسامته المعوجة..
وكائنات القار المبثوثة في كل مكان؟
لا أفهم حقا.
وأهمُّ بالسؤال وأتراجع. كيف اسألُ عما لقيتُ خفية، وما زال مخفيا في طواياهم؟!
سأظل هنا ابتسم للكلامي، ولهم. كلما مر بي أحد ابتسمت له. ثم أجمع حصياتي في حضني، وأنثرها مرة أخرى على الأرض، وبعدها اسأل الله أن يبدلني بهذا القار رملا ناعما.
(رب ارحمني برملك الناعم).

---

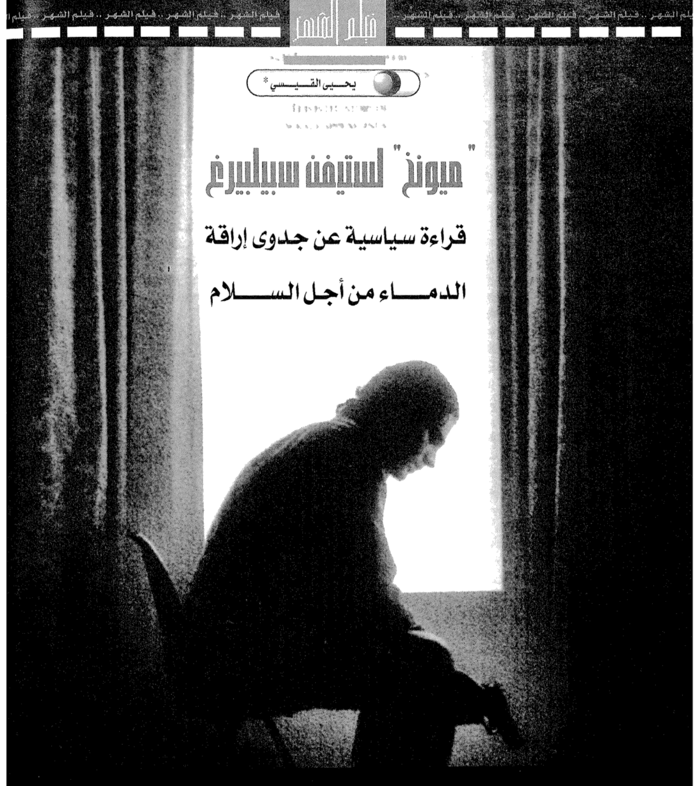
* قاصة من قطر



يحيى القيسي*

"ميونخ" لستيفن سبيلبيرغ

قراءة سياسية عن جدوى إراقة الدمـــاء من أجل الســـلام



لم يرد ستيفن سبيلبيرغ المخرج العالمي المتميز، على ما يبدو أن ينسى يهوديته، حين أنجز فيلم " قائمة شيندلر "، وها هو يعود ليقدم لنا فيلما إشكاليا عن أحداث حقيقية جرت في ميونخ الألمانية عام ١٩٧٢ حين تم اختطاف مجموعة من الرياضيين الإسرائيليين، وقتلهم، وبالطبع فقد سبق للسينما أن قدمت فيلما بهذا الخصوص هو "٢١ ساعة في ميونخ" في عام ١٩٧٦، وكان قد تناول بالانتقاد الدور الألماني أثناء التفاوض مع المختطفين الفلسطينيين الذين كانوا يرغبون بتحرير الرهائن مقابل إطلاق سراح بعض رفاقهم في السجون الإسرائيلية، وبالطبع فإن هناك ثلاث روايات عن هذه العملية: الرواية الفلسطينية، والرواية الإسرائيلية، والرواية الألمانية، وبعضها تكشف النقاب عنه مؤخراً.

أما سبيلبيرغ فلم يرد أن يخوض في تفاصيل الإختطاف، بل بما بعد ذلك عبر اعتماده على كتاب " انتقام " للكندي جورج جوناس، وهو يتناول ما جرى بعد هذه الحادثة من انتقام الأجهزة الأمنية الإسرائيلية على أعلى مستوياتها عبر وضع خطة لمقتل ١١ قائدا ومفكرا فلسطينيا، وقد وضعت هذه الخطة بإشراف مباشر من رئيسة الوزراء في ذلك الوقت غولدا مائير (تقوم بدورها باقتدارالممثلة لين كوهين)، وبحضور أركانها الأمنية. ويبدو أن المخرج الأميركي الشهير سبيلبيرغ أراد أن لا ينحاز لطرف دون آخر في فيلمه، بل أن يدخل إلى منطقة المنتصف ليدين سيل الدماء الذي لا يجف بين الإسرائيليين والفلسطينيين، فالقتل برأيه لا يولد إلا المزيد من القتل، ولكنه في الوقت نفسه لم ينس - كما أشرت يهوديته - وتعاطفه مع إسرائيل الدولة، ونشأتها، وعنايته بالشخصيات الممثلة لها، رغم محاولته أن يظهر أيضا خطأ الانتقام، وما يجره على الناس، فالذين يتم قتلهم كان يولد من يخلفهم، ولهذا لا مبرر للقتل، بل يمكن الاعتقال مثلا، أو المحاكمة، ثم أن بعض الشخصيات بدت مسالمة ولا علاقة لها بقضية ميونخ أصلا، ولكن الأحداث تجري، ولا راد لها، فلا أحد يستمع لصوت العقل في قضية مصيرية للطرفين. وعلى كل حال فإن سبيلبيرغ لم يسلم بطرحه هذا من الإعلام الإسرائيلي وضخه المتواصل تجاه فيلمه، وربما لن يستسيغ بعض الفلسطينيين طريقة معالجته لهذه المسألة، ولا سيما أولئك الذين عندهم خبايا الأمور عن تلك الأحداث.

أن بعض الشخصيات بدت مسالمة ولا علاقة لها بقضية ميونخ أصلا، ولكن الأحداث تجري، ولا راد لها، فلا أحد يستمع لصوت العقل في قضية مصيرية للطرفين.

فيلم أكشن بطابع سياسي

الأحداث إذا مبنية على قصة حقيقية، وهي ذات طابع تشويقي، مثير، ومليء بالمشاهد العنيفة، ويبدأ سبيلبيرغ فيلمه مازجا بين أحداث تلك الواقعة، وتفاصيلها الدقيقة كما تخيلها أو نقلت إليه حسب الرواية الإسرائيلية تحديدا، وبين حالة الانتقام التي تأتي ردا عليها، وهنا نتعرف على قرارا غولدا مائير لمجلس أمني مصغر " هؤلاء الأشخاص يريدون أن يمحونا من الأرض فلننس السلام معهم الآن "، ويختار لها رجالها ١١ شخصية فلسطينية متميزة لكي يتم قتلها





انتقاما لمن قتل من الرياضيين الإسرائيليين، علما بأن الروايات الأخيرة الإسرائيلية والفلسطينية تعترف بأن من قام بالقتل هم الشرطة الألمانية، فقد كشف النقاب أخيرا عن خفايا ما حدث، ولم يكن يرغب الفلسطينيون كما يبدو من خططهم حينذاك إلا عملية الإختطاف فحسب، ولكن في لحظات حرجة اختلطت الأوراق، وقتل من قتل من الطرفين برصاص طرف ثالث، وهذا الاعتراف أدلى به إيتان هابر رئيس ديوان رابين سابقا، ونشر في صحيفة يدعوت أحرونوت يوم ٣ تشرين أول ٢٠٠٥ ونشرته القدس العربي اللندنية مترجما إلى العربية، ويقول فيه "بعد مقتل اثنين من الرياضيين يوم الخامس من أيلول اقتاد المختطفون مساء تسعة من الرياضيين رهائن إلى مطار عسكري قرب ميونيخ بعد يوم من المفاوضات المرهقة، كانوا يوشكون على إصعادهم في طائرة إلى دولة عربية، ليستبدل بهم سجناء فلسطينيون مسجونون في إسرائيل، غير أن الألمان بتشجيع من حكومة اسرائيل لم ينووا إطلاق سراح المختطفين، لقد انتظرهم أفراد شرطة في المطار وأطلقوا النار عليهم، قتل مختطفون ورياضيون، وسيتضح بعد سنين فقط أن الجميع قتلوا بنار القناصة الألمان، في تلك الليلة المرة، كان الجميع يعتقدون أن الرياضيين قتلوا بنار الفلسطينيين ".

إذن المسألة جلية اليوم في شأن ما حدث، لكن سبيلبيرغ يقلب الأحداث، ويظهر للمشاهدين أن الفلسطينيين هم من أطلقوا النار على الرياضيين حين أطلق النار عليهم من قبل القناصة الألمان، بل أن مشهدا يصور إلقاء قنبلة على أربعة من الرياضيين المقيدين العزل في الطائرة العسكرية، ولكن من يمكنه أن يصنع فيلما آخر يبين الحقيقة ومن يستطيع أن يجاري هوليوود في ضخها الهائل للعالم وتزييفها للحقائق.

لست هنا في مجال النقد لما جرى، ولا التقييم الأخلاقي بأثر رجعي للحادثة، وبيان التعاطف معها أو إدانتها، فليس المقام، ولا الزمان، ولا المنبر يصلحان لهذا الأمر المتأخر، لكن كان لا بد من تقديم بعض الأدلة على إقدام سبيلبيرغ على الإعتماد على نسخة يتيمة من كتاب جوناس، دون أن يكلف رأيه سماع آراء أخرى.

أعود إلى أحداث الفيلم، المتعلقة باختيار مجموعة خاصة من رجال الموساد برئاسة الحارس الشخصي السابق لجولدا مائير ويدعى أفنير (الممثل إيريك بانا) للذهاب إلى أوروبا للالتقاء ببقية المجموعة التي سيرأسها لتنفيذ الإغتيالات بحق الشخصيات الفلسطينية، وتضم المجموعة روبرت (ماثيو كاسوفيتز) المتخصص بصناعة القنابل، وتفخيخ الأجهزة، والهواتف، وكل ما يتعلق بالتفجيرات، وكارل (كياران هيندس) العقل المدبر الذي يمسح الأدلة بعد ارتكاب الجرائم، و ستيف (دانييل كريج) القاتل أو مطلق النيران، وهانز (هانز زيشلر) المتخصص بتزييف الأوراق والوثائق، وتزوير جوازات السفر، أما القائمة المطلوب تصفيتها من القادة الفلسطينيين فتضم ١١ إسما منهم الكاتب والمترجم وائل زعيتر (يقوم بدوره الممثل مكرم خوري) الذي يعيش في روما، ومحمود همشري ممثل



م.ت. ف في فرنسا، والشاعر كمال ناصر، وشخصيات أخرى مثل: أبو داوود، أبو يوسف النجار، كمال عدوان، وعلي حسن سلامة وغيرهم.

أما العقل المدبر الذي يربط الأحداث ببعضها، ويقوم بالتعاون مع خلية الموساد هذه، ومع الفلسطينيين أيضا فيدعى لويس (ماثوي أمارلك) وهو فرنسي يتعامل ببيع المعلومات لجهات خاصة، وليس للحكومات أو المنظمات السياسية كما يدعي مقابل من يدفع أكثر، وهكذا تنشأ حبكة بوليسية جاسوسية الطابع تحرك أحداث الفيلم، وتقود إلى جرائم قتل متواصل، وتصفيات جسدية للقادة الفلسطينيين ومن يقف معهم ومنهم فتاة هولندية تم تصفيتها في بيتها بطريقة وحشية، وكذلك قتل بعض أعضاء الخلية بشكل غامض.

وربما لن ينسى المشاهد العربي والغربي مقتل الأديب الفلسطيني وائل زعيتر وهو في طريقه إلى بيته عائدا بزجاجة حليب، وبعض الخضروات بعد أمسية له في إحدى مقاهي روما للحديث عن ترجمته لألف ليلة وليلة إلى الإيطالية، بدا الرجل مسالما، ولا علاقة له بعملية ميونيخ أو غيرها، وبدا قتله بشعا مع إطلاق النار عليه، واختلاط الحليب الأبيض بدمه دون إعطائه فرصة للكلام أو توضيح أي شيء، كان مشهدا للقتل المأجور، وليس لانتقام دولة، وهذا ما جرى مع محمود الهمشري ممثل م. ت. ف في باريس، لكن بدا للمشاهد أيضا حرص أعضاء خلية الموساد على عدم المساس بابنته أو بزوجته الفرنسية، وهنا أتاح سبيلبيرغ أن يبدو القاتل الإسرائيلي إنسانا يقوم بعملية نظيفة، ولا يقصد قتل الأطفال أو القتل العشوائي، ولكن هذه الصورة بدت تخص الإسرائيليين دون الفلسطينيين، رغم محاولات سبيلبيرغ أحيانا إظهار المبالغة في الرد على عملية ميونيخ، وأن الدماء لا تجلب إلا المزيد من الدماء أيضا، ولن تجيء بالسلام.

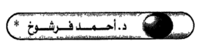
كيف نواجه تشويه السينما لنا؟

لا أعتقد أن على سبيلبيرغ أو غيره من المخرجين الغربيين أن ينحاز لقضايانا العربية ويقتنع بعدالتها ويتحمس لنشرها، ففي النهاية يأتي هو من منطقة أخرى ذات بعد حضاري ينظر لنا بشيء من التشكك، وعدم الجدية، ثم لا ننسى ثقل الضخ السياسي والإعلامي المشوه لصورتنا هناك، ومساهمتنا نحن كعرب ومسلمين أيضا في ترسيخ هذه الصورة النمطية السلبية عن أنفسنا. إن اللعن والسباب واتهام الآخرين مسألة سهلة، ولكن لماذا لا يواجه العرب الشيء بمثله، ولماذا تضخ المليارات من الدولارات العربية على تمييع الصورة الحضارية لشبابنا، بدلا من الإشتغال على إنجاز أفلام عالمية أو مراكز أبحاث أو صحف أو محطات تساهم في مخاطبة الغرب والعالم أجمع باللغات الحية التي يفهمها لتوضيح الصورة، أو على الأقل الرد على ما يحصل من تشويه بطريقة مقنعة. لكم أتمنى أن تقوم بعض الفضائيات العربية ذات الحضور العالمي بمناقشة فيلم "ميونيخ" هذا وتحضر بعض من شارك في هذه العملية من الأحياء، لترد على سبيلبيرغ بالشهادة الناصعة.

إن الملايين من المشاهدين لهذا الفيلم مثلا سيخرجون بصورة تقتنع بضرورة ذبح المزيد من رموزنا، لأنهم تورطوا في أعمال إرهابية، بدلا من التساؤل عن مدى صدق تلك الروايات أو كذبها. وبينما يضع العرب رؤوسهم في الرمال، تستمر هوليوود في الضخ المتواصل عما يشوهنا، سواء بطريقة سلسة وماكرة تظهر متوازنة نوعا ما كما فعل سبيلبيرغ أو بطريقة فظة كما فعل غيره، لا تحترم لنا أية كرامة.

* كاتب أردني
yahqaissi@gmail.com

استقبال النص : نموذج الرواية



د. أحمد فرشوخ *

تشكل حلقة استقبال النص الرّهان الرئيس للعمل الأدبي؛ وهي تتضمن مستويات متباينة تشمل الاستقبال الاستهلاكي، والنقدي، والتاريخي، والإبداعي، والمعرفي.

١- الاستقبال الاستهلاكي

يرتبط بالقارئ العام، وقد يستهدف التسلية أو المتعة أو التثقيف أو التعويض أو العلاج. ومن الجليّ، أن الطبيعة الوجدانية والأخلاقية والفكرية للقارئ، والتمثّل الذي يحمله عن الرواية، ينهضان بدور رئيس في تحديد صيغة الاستقبال ومردوديته.

ولا تزال حتى اليوم بقايا للنظرة "الشعبية" التي بذر بذورها بعض المربين والتي ترى أن قراءة الكتب القصصية عمل ينطوي على التهاون ولا يجلب تثقيفاً يحظى بالتقدير. وهذه النظرة لا تعدم وجود سند لها في الموقف الذي اتخذه من الرواية نقاد ذوو اتجاهات بارزة (١).

ومع ذلك، فإن استهلاك الرواية قد يتخذ أكثر من وجه بحسب حساسية القارئ ووعيه الجمالي، وكذا بحسب طبيعة النص واستراتيجياته الفنية. فثمّة استهلاك فوري يتمّ فيه بسُرعة التخلّص من العمل واستنفاد طاقته ضمن لحظة واحدة، بحيث يغدو عديم القيمة بعد ذلك، مُفتقداً لنبض الحياة.

ومقابل هذا الاستهلاك المحض، ثمّة استهلاك حريص ينظر إلى العمل الروائي باعتباره حاضراً بذاته يشدّ الانتباه إليه، ويقبل تلقيات متجدّدة تحميه من التلاشي والاختفاء في التلقف العابر.

وواضح أن البناء السردي قد يُؤثر على نوع الاستهلاك ومداه وسيرورته. إذ لا شك أنّ الصنعة المُركّبة المخلخلة لآفاق الانتظار المعتادة، من شأنها أن تُجبر القارئ على التيقظ والانتباه إلى العمل ذاته: الشيء الذي قد ينقل الرواية من "كوْن لليد" إلى "كون حضور"(٢). ذلك أن "الشيء لا يشد الانتباه إليه إلاّ عندما يقع خللٌ في استعماله" (٣).

وحينئذ، يُمكن للموضوع الجمالي أن يحدُث مُفيدا من التخييل المتحرّر، والقراءة الفاحصة التي لا يستعبدُها المحكي، والتذوق الرهيف الذي يحترمُ كيان النص ورهانه، والاغتناء المعرفي والوجداني المغترف من القيم الفنية والثقافية مع التشبّع بها أو وضعها عبر مسافة تسمح بتقييم التقييم.

٢ - الاستقبال النقدي

وبموازاة الموضوع الجمالي العام والافتراضي المنبثق عن التلقي الصّامت والاعتيادي، ثمة بناء لموضوع جمالي نقدي مكتوب يُسهم في تقييم العمل الأدبي، والمساعدة على قراءته، والانخراط في فعل ترويجه من خلال المراجعات والمقالات والدراسات، أو من خلال كتابة مقدمات أو خواتيم للأعمال الروائية.

ومن الأكيد أنّ النقد لا يكتفي بهذه الأنشطة الإعداديّة، إذ ثمة من النقاد من يكتب مقاربات أدبية معمّقة حول الأعمال الروائية يقوم فيها بالشرح والتحليل والتأويل والتذوق العارف. ونحن واجدون في الكثير من الدراسات والأبحاث ما يكاد يُضارع الأعمال المنقودة نفسها من جهة النضج والإبداعية والخيال والاقتدار الصّنعي، إلى حدٍّ أن قَدَر كثير من النصوص الروائية ارتبط بدراسات نقدية مُعيّنة عنها، لا تبْرَحُ مدارها ولا تكاد تستقل عن جاذبيتها. وها هنا يَزْدَوِجُ الموضوع الجمالي بالعمل الفني فيغدُوان كوناً تخييلياً معرفيا ذا طبيعة مرآوية.

وعليه، فإن النقاد هم شركاء رئيسيون في صوْغ العالم الأدبي والحفاظ على حياته، بل وتوسيعه وإنمائه وإسماع صوته وتوليد احتمالاته وبَسْط سُلطانه.

٣ - الاستقبال التاريخي

ونقصد به المقاربة التاريخية للأدب الروائي، والتي تتخذ عموماً مظهرين أساسيين: أحدهما تقليدي والآخر جديد.

فبخصوص المقاربة التاريخية التقليدية، يمكن القول بأنها تستقبل العمل الروائي بوصفه وثيقة تعكس حياة المبدع وماضي التأليف ومُلابسات الوسط الاجتماعي.

ومن الأمثلة الدّالة على هذا النوع من التلقي النقدي التاريخي، ما كتبه "موريس بارديش Maurice Bardeche" في الجزء الأول من مؤلفه الموسوم: "مارسيل بروست روائيا الألوان السبعة" (٤). وفيه ينتقد المنظور البروستي القائل بكون الإبداع ثمرة "أنا أخري"، مدافعاً بخلاف ذلك عن المعرفة التبحّرية بالنصوص من خلال تاريخ تكوّنها وتأليفها ونشرها وتحسينها، فضلا عن تاريخ مُبدعها من جهة السيرة والمزاج والميول والأصول العائلية والتقاليد التربويّة والرواسب الطفولية (٥).

وضمن هذا المنحى يبسُط "بارديش" مجموع المؤثرات الموجّهة لمسار حياة "بروست" والتي تركت بصماتها القوية على نتاجه الروائي، ومنها: تعلقه المفرط بأسرة والدته، ومرضه بالرّبو، وهيستيريته، وغيرته، وميوله الجنسية المنحرفة، وعلاقته بالفتاة "ماري".

كما نراه يفحص بتدقيق تاريخي خاصّ الجزء الأول من "بحثاً عن الزمن الضائع" الموسوم "من جهة بيت سوان " côté de chez Swan، إذ يشرح دلالة هذا الجزء في ضوء المقابلة بين المسودات والصورة النهائية للعمل. فضلا عن الإسهاب في استدعاء معطيات المحيط الاجتماعي والحياة النفسية والمرحلة العمرية، وذلك من جهة انتماء "بروست الشاب" آنذاك إلى ما كان يُسمّى بمجتمع "أرباب الأبناك " Société de banquiers (٦).

وواضح أن هذا النّزوع النقدي يستفيد من النّهج التوسعي/ التبحّري لـ"غوستاف لانسون " Gustave Lanson الذي ترك أثراً بالغاً على النقد الأدبي والروائي الغربي، كما أنّه طبع بميسم قوي بواكير النقد الروائي العربي، وما زالت آثاره ماثلة إلى الآن.

ومن الجليّ أن المنهجية اللانسونية تحظى بصدقيّة معرفية مائزة، إذا ما وُظفت ضمن السياق المناسب، وإذا ما أفادت من وعي نظري يضبط حدودها ومنبعها، ويُفتحها بالتالي على المُكتسبات النقدية والمعرفية الجديدة.

ذلك أن التاريخ يظل له الحضور الغامر في النص الروائي، لأن الأعمال الفنية عموماً متورّطة في سياقاتها، منشبكة بعصرها، مُتجذرة في اللاوعي المعرفي لمحيطها. لكنّ الأسئلة المعلّقة تظل هي: كيف يحضر هذا التاريخ؟ كيف يتشخص فنيا داخل النص؟ كيف يتمايز عن التواريخ الرسمية والمصنوعة؟ كيف يقترن بالرغبة والجسد والمتخيل؟ كيف ينصهر بالذاكرة والمكان والزمان والوجود؟ وما علاقته بالمعنى والتأويل؟ وما حصّته ضمن اقتصاد النص؟

هكذا تتوالى الأسئلة لتفرض علينا التفكير في مقاربة تاريخية جديدة تَستثمر وتُفتح المكتسب اللانسوني، كما تفيد من المدارس النقدية واللسانية الحديثة.

وعليه، فإن الناقد التاريخي، المتميّز عن القارئ العادي وعن الناقد المندمج (٧)، مدعوّ لتغيير التمثلات السلبية المضرة بالترابطات الملائمة بين الرواية والتاريخ، والمانعة لطموح تجديد التاريخ الأدبي بوصفه خطابا معرفيا منفتحا على النظريات المعاصرة. كما يتعيّن عليه أن يُجاوز ويدحض تلك النظرة الشمولية والوثوقية التي تختزل العمل الأدبي في صدىً يُردّد صوتا أصليّاً يحظى بالقطع واليقين؛ وهي النظرة التي عبّر عنها "هيبوليت تين "H. Taine في كتاب "تاريخ الأدب الإنجليزي"، إذ يقول مقارناً بين

يظل للتاريخ الحضور الغامر في النص الروائي، لأن الأعمال الفنية متورطة في سياقاتها ومنشبكة بعصرها



ميشيل فوكو

لعلم الأدبي والبيولوجيا "لماذا تدرسون المحارة، إذا لم يكن لتصور الحيوان؟ وبنفس الشكل إنكم لا تدرسون الوثيقة إلا للتعرف على الإنسان": الشيء الذي يعني كون النص الأدبي شبيها بالمحارة لا قيمة له في ذاته، ولا يشكل إلا تمثيلا للإنسان الرّابض خلف العمل الأدبي (٨).

لا بدّ إذن، من مُجاوزة هذا المنظور المحدود الرّاصد للأدب من حيث هو واقعة مكتملة تنتج معنىً جاهزاً ووحيداً منبثقا عن روح المؤلف وأخلاقه، وحقيقة ذاته.

ولأجل ذلك، يتعيّن توسيع النظر إلى الأعمال من خلال الرّصد العارف والمتذوق لسيرورة الأعمال في تفاعلها الدينامي مع قرائها المتعاقبين في التاريخ. ومن ثمّ، إمكان الإفادة من المردودية النقدية والتحليلية لجملة من المفاهيم النقدية لـ"جمالية التلقي"(٩)، من قبيل مفهوم "أفق الانتظار" بما هو مرتكز أساس ضمن المقترب الجمالي، لأنه يسمح بتحقيق نوع من التمفصل بين التاريخ والإستطيقا، وبالتالي بين مُقاربتين، إحداهما شكلانية والأخرى ماركسية.



ولا يخفى أن هذا المفهوم يُحيل أساساً على المعرفة المُسبقة للقارئ بمجموعة من التقاليد والأعراف المميزة للأجناس الأدبية. إذ لا تحصل سمة التمييز إلاّ بالممارسة التي تُمكّن المتلقي من إدراك انكسارات الأنساق الفنية ضمن سياقات تاريخية جمالية مُعينة. ذلك أن قراءته للنصوص الأدبية الحديثة ترتهن لأفق انتظار مُسبق مُبنّين وفق معايير جمالية سائدة تبني صورة مُكرّسة للأدب، في حين يسعى المبدع المُجدّد والأصيل (بالمعنى الفني للكلمة) إلى كسر هذه المعايير، وتسييبها، والتصرّف في اقتصادها الناظم، لأجل صياغة كتابة جديدة تفرض إعادة بناء أولويات وترتيبات القراءة عبر المسافة الجمالية.

وبإمكان المقاربة المتعقبة لردود أفعال القراء حيال نصوص معينة خلال عصور متوالية أن تُفضي بالناقد التاريخي الجديد إلى مفهوم "اندماج الآفاق"، الكاشف عن التقاطعات بين جمالية "هانس روبير ياوس "H. R. Jauss وتأويلية "هانس جورج غادامير "H. G. Gadamer، هذا الذي سبق إلى ابتداع المفهوم ضمن كتاب

"الحقيقة والمنهج" واسماً إياه بمنطق السؤال والجواب المنظم للنص والقراءة عبر مختلف الأحقاب (١٠). ومعروف أنّ "ياوس" يُعبّر بهذا المفهوم عن الترابطات الحاصلة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية، والانتظارات المعاصرة التي تثير نوعاً من التجاوب.

وفي ترابُط مع ذيْنك المفهومين، يتبدّى مفهوم "المنعطف التاريخي" أفقا معرفيا يُفيد في بناء "تاريخ للقراءة". ذلك أن المنعطفات التاريخية الكبرى في الحضارات الإنسانية تؤدي إلى تكوين قراءة جديدة للنصوص والوقائع والعلامات؛ وبالتالي فإن السيرورات التاريخية لهذه المنعطفات أو التحولات الكبرى الشبيهة " بالانقطاعات " أو " العتبات " (١١) تُنتج رؤى مغايرة للآفاق والانتظارات السائدة، وتوقف الاتصالات الكبرى للمعارف لتزج بها داخل زمن جديد.

هكذا يمكن لبعض فرضيات ومفاهيم "جمالية التلقي" أن تُدمَج ضمن النقد التاريخي الجديد، بحيث تُمكّن من العودة إلى التاريخ عبر رؤية جديدة ومن خلال لغة واصفة مبتكرة وعميقة. وبالتالي من خلال علاقة ملتزمة ومنقطعة للعمل الأدبي: الأمر الذي يجعل الناقد التاريخي الجمالي يحظى بوضع اعتباري خاصّ ضمن المؤسّسة الأدبيّة. وذلك من جهة الارتقاء بقراءته إلى الشرط المعرفي، حيث القراءة تعي خطابها، وتفكر في لغتها الواصفة وإطارها المرجعي وطرحها الإشكالي وأسئلتها المتفصلة حول دينامية التلقي بمختلف لحظاتها وتشعباتها وامتداداتها. وكذا بمختلف شروطها الذوقية والثقافية والسلطوية، وبشتّى متونها المتراسلة مع القوى والتنظيمات الاجتماعية والسياسية والفكرية.

وفي تواز مع هذا التلقي التاريخي الجديد، يمكن الإلماع إلى ما يُسمّى بـ"النقد الثقافي" بما هو تاريخانية جديدة أو مادية ثقافية تُعيد الاعتبار للزمن والمعنى، وتسترجع التاريخ من خلال كسْر تعارضه التبسيطي مع الأدب: الأمر الذي يعني تقوية دور السياق التاريخي في مقاربة النصوص الأدبية، وتنشيط وظيفة الإبداع الأدبي في تفسير التاريخ؛ وبالتالي اجتراح قران منهجي بين تاريخانية النص ونصيّة التاريخ.

هكذا تكون علاقة النقد بالتاريخ، قد غدت موصولة بصوْغ نسقي منفتح للتاريخ الأدبي، بحيث يَندّ عن فكرتيْ التطور والتقدم الأثيرتيْن لدى التاريخ الأدبي التقليدي لفائدة الحركة والسكون اللتين تعبران عن حقيقة الأنساق. إذ النسق المفتوح تنظيم مَرِنٌ مُتضمّنٌ للحياة والحركة والتبادل والعلاقة.

لذا، فإن مزية المقاربة التاريخية


طه حسين

الجديدة تكمن في قدرتها على التحليل وتقييم الموضوع الروائي، والأدبي بشكل عامٍ، في ديناميته ووظيفته ومقصديته وتحوله وخاصيته العضوية.

وعلى هذا النحو، تقترن العلامات التعاقبية والتزامنية للتاريخ الأدبي بعلامات التداول الفني، بحيث يتخلّص التحليل التاريخي الجديد من التيه وسط فَيْض السيَر والمعلومات والأخبار. وحينئذ، تضعُف الفرضيات التعميمية والاعتباطية التي أزرَتْ بسُمعة النقد التاريخي.

٤ - الاستقبال الإبداعي

ويُعدُ من العلامات الأساسية لقوة الرواية والسّرد بشكل عامّ. ذلك أن ثمة نصوصاً عديدة انبثقت عنها أعمال أخرى وتخلقت في مدارها الإبداعي، مُستلهمة إيّاها ضمن رؤية جديدة وعبر شكل مُبتكر، وربّما من خلال نسق سيميائي مُغاير.

ومن الأكيد أن مسألة التأثر والتأثير تُعتبر من القضايا الرئيسة في الحقل التداولي، إن فنيا أو موضوعاتيا أو فكريا، وبتجليات وأشكال متباينة.

فقد كان، ولا يزال، لقصص "ألف ليلة وليلة"، مثلا، تأثير جمالي هائل في الشرق وفي الغرب (١٢). فمنها تولدت روايات كثيرة سَعَتْ لقبْس سحرها، والإفادة من استراتيجياتها السردية، وموضوعاتها وخيالاتها الثرّة والعجيبة.

كما أن حكايات "كليلة ودمنة" أثرت هي الأخرى في خلق العديد من الروايات التي أخذت عنها بلاغتها الأمثولية (الأليغورية)، وحكمها وأمثالها المنثورة في بديع الصّور والأساليب وطرز القصّ؛ ناهيك عن رهانها الجمالي العميق في تحويل السياسة إلى فن(١٣).

وإلى هذا، ثمّة سُرود قديمة أخرى مارست تأثيرها الجمالي على الفن الروائي، فأخصبته وهجّنته وأثرت طبقاته القرائية، وعمّقت لا وعيه الثقافي والاستطيقي. إذ لا مندوحة من اشتباك الجديد بالقديم؛ والثقافة في مجموعها العضوي شرط لكل تفكير فني: الشيء الذي يجعل السيرورة الإبداعية مُزدوجة، تتجاذبها سُلطة الموروث وقوى الحاضر والمستقبل. فالفن يخشى الفراغ، وهُناك إيلاجٌ للجديد في القديم، وخلق للمُبتكر ضمن التقليد.

وغنيٌ عن الشرح أن للسّرد سلطاناً على الذاكرة والوجدان، ومن ثمّ وجدناه ينبعث دوماً من رماده: يتّسع وينتشر ويتوالد ويسكن ضمن سرود أخرى، كما أنه يتجدد فيتخذ أكثر من صيغة وأكثر من تحقق.

هكذا تُلفي الرواية الحديثة متحدّرة عن الاستقبال الإبداعي للأساطير والملاحم، والمحكيات الكرنفالية والشعبية والأقاصيص والرسائل والأقوال الخطابية المتحذلقة، والمغامرات الغرامية، وجدالات "المجال العام".

وبدورها تتلاقحُ النصوص الحديثة في ما بينها، وتتصارع ضمن مجال تداولي تحكمه شروط الفن والسلطة الجمالية والثقافية.

لذلك نجدُ أعمالاً روائية مُعينة بَسطت قوّتها فمارست تأثيرها على أدب الرواية

ضمن بيئتها وفي العالم كله. والأمثلة أكثر من أن تُحصر، غير أنّ أسماء بعيْنها لها أكثر من وقع، لأننا نعرف كمْ هو نافذ ذلك التأثير الجمالي الذي مارسته روايات "دستويفسكي" و"تولستوي" و"جيمس جويس" و"توماس مان" و"فرانز كافكا" و"غوستاف فلوبير" و"ألبير كامو" و"غابرييل ماركيز" و"كارلوس فوينتس" وغيرهم من الروائيين العالميين؛ الذين كان لاستقبالهم مفعولٌ قويّ في تخصيب سرود جديدة، تشهَد على الطابع السلالي والتوالدي للفن الحكائي، وتفصح عن كون التلقي يتجاوز الفهم والاستمتاع والتفسير ليطول التوليد والإمتاع والابتداع: الأمر الذي يعني أن الرواية محكومة بجدل الخلق والتناسخ، وأنّ حياتها تفارق كيانها المُفرد لتقطُن كيانات أخرى.

وهذا يعني، مرّة أخرى، كَوْن السيرة الروائية لا ضفاف لها، لأنها محكومة ببدايات ونهايات مفتوحة ودائرية: تعود كاختلاف وليس كهوية ضمن حركة جيئة وذهاب، وفي أفق سيرورة دائبة ذات مستويات متداخلة وصور مرآوية.

وربّما كان هذا من الأسرار التي تجعل النص الروائي كثيف المعالم والآثار، يتخلق ضمن فائض سردي ينِدّ عن كل حلقة مُغلقة أو نسق وحيد وشمولي. لذا وجدنا الروايات الناضجة والثرة توحي دوماً بالمعنى وتشعّ بكثرة من الأطياف والخيالات والرموز، بحيث تمهّل التواصل مع الآخر مُسرّة، عبر استراتيجياتها الفنية وصنعتها الدقيقة، بكوننا لا نقتربُ منها إلا بالقدر الذي ننأى عنها.

يبدو إذن، بأنّ الاستقبال الإبداعي كثيراً ما أنتج طرائق ومنظورات واتجاهات جديدة، شكلت تيارات مائزة ضمن خارطة الفن الروائي. ونحن واجدون أنّ الرواية الواحدة قد تنتج من خلال قوّة استقبالها تياراً كاملاً من قبيل "البوفارية"، كما أن الروائي الواحد قد يكون باعثاً على ابتكار "علم روائي" مُستقل من قبيل "العلم الكافكاوي Kafkologie" (١٤).

وجديرٌ بالذكر، أن العديد من الأعمال الروائية لم يقتصر تأثيرها على الجنس الذي تنتمي إليه، بل تعدّاه نحو فنون أخرى. مثالُ ذلك: تخلق لوحات فنية من نصوص روائية بشكل يكشف عن التناظر والتوالد الجمالي بينهما، ويدعم فكرة التراسل بين الفنون، ويُلقي بمزيد الضوء على ذلك التواصل الشائق بين الرواية والرّسم (١٥).

هذا، فضلا عن الترهين الموسيقي لبعض النصوص السردية؛ وهو الترهين الذي فطرّه "ريمسكي كورساكوف" (عام ١٨٩٨) عندما أبدع نصّاً موسيقيّاً بعنوان: "شهرزاد" من وحي قصص ألف ليلة وليلة (١٦).



نجيب محفوظ

٥- الاستقبال المعرفي

لقد بات معروفاً التأثير القوي الذي مارسته نصوص حكائية عديدة في تكوين مقولات نفسانية وأنثروبولوجية وفلسفية. ذلك أن السردَ مصدرٌ ثرٌ لاستخلاص الكثير من المعارف الدقيقة التي يصعُب تشخيصها في الواقع الملموس.

ومن ثَمّ، وجدنا التحليل النفسي يشتّق من الحكايات مفاهيم مركزية في حقله المعرفي. ومن ذلك حكاية "نرجس" التي مكنت من صياغة مفهوم النرجسية؛ وتراجيديا "سوفوكل" التي ألهمت "عقدة أوديب"؛ ونصوص "ساد" الحافلة بمشاهد التلذذ الناتج عن تعذيب الغير، والتي بلورت مفهوم السادية؛ فضلا عن قصة "فينوس ذات الحلل الفروية" لمازوش المشخصة لبطل حكائي ينتشي بخضوعه لضرب السياط من قبل امرأة جميلة قاسية، والتي أوجدت مفهوم المازوشيه؛ وكذا حكايات ألف ليلة وليلة التي أضاءت الآثار العلاجية للحكاية من خلال تحويل النسيان إلى قوة إيجابية وشافية (١٧).

وعليه، فإن قوة الحكي وغلالته الميثولوجية وقدرته التشريحية، جميعُها تمنح آفاقاً فكرية خصبة للقارئ الفطن الذي يستطيع تحويل الحدس القصصيّ والاستبطان الدرامي إلى مفاهيم وأنساق.

ومن هُنا نُلفي "فرويد"، عندما سُئِل عن أساتذته، يُجيبُ بإشارة من يده، دالا على مكتبته حيث ازدحمت روائع الأدب العالمي (١٨). كما أنه يعترف بقوة الفن الأدبي في تخليق الرؤى المنيعة. وفي ذلك يقول، وهو بصدد تحليل قصة "غراديفا لجنسن Garadive de Jensen": "والشعراء والروائيون حلفاء كرام على كل حال، ومن الواجب تقدير شهادتهم حق قدرها، لأنهم يعرفون، فيما بين السماء والأرض، بأشياء كثيرة لا تجرُؤ حكمتنا المدرسية على أن تحلم بها بعد. وهُم، في معرفة النفس البشرية، معلمونا وأساتذتنا، نحن معشر العامة، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم" (١٩).

وقريبا من التحليل النفسي، نجدُ الاستقبال المعرفي للرواية يُفيد في إغناء الحقل الأنثروبولوجي، وذلك من جهة "اعتبار العمل الروائي بمثابة مادة وأداة للإيصال الثقافي" (٢٠): أي باعتباره مُجتمعا افتراضيا يقوم بموازاة المجتمع الملموس ويُجاوزه في آن واحد. ومن ثَم وجدنا بعض الدارسين (٢١) يُؤكد على التحوّل "الأسطوري" لكثير من السرود المعاصرة، من جهة تكريس شرعيتها على مستوى تأطير المعرفة المعاصرة حالما يتمّ اعتبارها أداة للفهم والتأويل، بحيث تُستدعى كاستشهادات واستدلالات ونماذج "حيّة"، ربّما أكثر حياة من نماذج الواقع. وذلك في سياق التمثيل والجدل والدفاع عن موقف أو رأي: أليست "مدام بوفاري" امرأة حيّة تعيش بيننا؟ بل مَنْ منّا لا يذكُر قول "فلوبير": "أنا مدام بوفاري"، الذي قد يعني أنها أكثر من امرأة؟ أليس في كل واحد منّا

شيءٌ من "دون كيشوت"؟ من منّا لا يعرف "راسكو لينكوف" بطل "الجريمة والعقاب"؟ من منّا لا يتعرّف على "الإخوة كارامازوف"؟

وبالنسبة للقارئ العربي، ألا يجدُ في "السّي السيد" بطل ثلاثية محفوظ رجلا شرقيًّا يدبُّ على الأرض؟ ألا يجدُ في بطل "الأشجار واغتيال مرزوق" لعبد الرحمن منيف، نموذج المثقف العربي الذي خاب مسعاه في الحب والسياسة والمعرفة؟

ضمن هذا السّياق إذن، يُمكن توليد معرفة أسطورية جديدة تشتبك مع المتخيل الاجتماعي، بحيث تُفيد الدّارس في إدراك "العُقد" الدفينة لدى الكثير من الشعوب. وحينها تفتحُ الرواية بالذات مجالاً خصبا من البحث في ما تجهله الشعوب عن نفسها على مستوى الوعي، لكنها تعبّر عنه في مروياتها وسرودها اللامتناهية المتحققة في أكثر من نمط، وفي أكثر من شكل: الأمر الذي يعني قدرة الحكي على تشخيص السلوك اللاواعي للمجتمعات؛ السلوك المورث، المتخفي ضمن طبقات غائرة لها أثرها في الجسد والذاكرة والوجدان (٢٢).

ومن المُدهش أنْ نعرف أن السلوك النفسي للشعوب يتّسم بالتعقيد الشديد، وبالغموض العميق، بل وبالمفارقة العجيبة. وهذا ما أدركه الفيلسوف "نيتشه" ببصيرته النافذة؛ "نيتشه" الذي، كما نعلم، كان له عميق التأثير على فرويد ويونغ، رغم صمتهما عن ذلك؛ "نيشته" الذي كتب الكثير من الشذرات المُضيئة لمغارة الذات الجماعية لدى كثير من الشعوب، نذكر منها شذرة لها وثيق الصلّة بما كنّا بصدد مُطارحته، يقول: "لكل شعب رياؤه الخاص وهو يُسمّيه فضائله. أما أفضل ما لديه فيجهله، (بل) يمتنع أن يعرفه" (٢٣).

ينضاف إلى ما سبق، كونُ التلقي المعرفي للرواية والسّرد قد يُسفر عن توليد مشروع فكري جديد ومختلف. ومثال ذلك: كتاب "الكلمات والأشياء" لـ"ميشال فوكو"، الذي تخلّق من عوالم "بورخيس" الحكائية، التي رجّت نظام الأشياء وكسرت قوالب التفكير، وزعزعت اقتصاد الواقع والمتخيل، بحيث أبانت ذلك الخيط الرهيف الفاصل بينهما كما لو هو خيطُ ماء. إنها العوالم التي أوجدت قارة جديدة للتفكير تطوي اللامفكر فيه، والمستحيل التفكير فيه.

وكم سيكون شائقاً أن نقرأ "الكلمات والأشياء" كما لو أنها رجعٌ للصّدى السردي البورخيسي، بل كم سيتبدّل أفق قراءتنا لو تلقينا هذا الكتاب كسرد بترتيب آخر، كعُجب حكائي يتوشحُ لُغة الأنساق والمفاهيم دون أن يُفارق "غنائية" اللغة، وإيقاع الأسلوب، ودفق الصُّور.

ألم يقلْ "فوكو" نفسه: "لهذا الكتاب مكانُ ولادة في نص بورخيس. في الضحكة التي تهز لدى قراءته كل عادات الفكر فكرنا: الفكر الذي له عمرنا وجغرافيتنا، مزعزعة كل السطوح المنظمة والخطوط التي تعقل لنا التدفق الغزير للكائنات، وتجعل ممارستنا القديمة للذات، وللآخر، ترتعش وتقلق لمدة طويلة"؟ (٢٤)

ألم يُعلق بقلق فكري على ذلك التصنيف الغرائبي للحيوانات (٢٥) المُضمن في النص البورخيسي، والمستقى من إحدى الموسوعات الصينية؛ ألم يُعلق قائلا: "لقد جعلني نص بورخيس هذا أضحك طويلا، ولكن ليس دون ضيق مُؤكد، من الصعب التغلب عليه. ربّما لأن في أثره وُلدت ريبة أن هناك فوضى أسوأ من فوضى ما هو غير لائق ومقاربة ما لا يتناسب، وربما كانت الفوضى التي تجعل مقاطع عدد كبير من الأنساق الممكنة تتلألأ في البُعد الذي دون قانون أو هندسة، بُعد الخليط ..."؟ (٢٦)

هكذا إذن، يولد كتابٌ معرفي "جاد" من ضحكة سردية ساخرة. وها هنا نكون، من جديد، أمام ازدواج الجدي والساخر؛ وبالتالي أمام التفكير الطباقي الذي يطمح للعثور على "الحجر الفلسفي" وراء الأضداد والمتناقضات.

هكذا نلحظ أنّ الموضوع الجمالي السردي عامة والروائي خاصة يتولّد عن وعْي نقدي مُركب بالسيرورة الفنية: الأمر الذي يعني أنّ بناءه مشروطٌ ببنية النص، وما قبله، وما بعده. وبهذا يتكون نوعٌ من التوازن بين الإنتاج والتلقي؛ توازنٌ يُفضي إلى جدلية دقيقة بين ثوابت النص ومتغيّراته، بين انغلاقاته وانفتاحاته، بين بُناه الكلية وتحققاته المتعددة.

ولعلّ مثل هذا المنظور، هو ما قد يُجنّبنا إحراجات القراءات النسبويّة التي تتجاهل كُلية البناء التّحتي للنص، مُهملة استراتيجياته الفنية وكُلياته الخيالية؛ كما قد يجنبنا مآزق القراءة الوثوقية التي تجعل من النص دائرة مُحكمة لا فجوات بها، رافضة بذلك قدرته على التجدّد والنماء وإحداث تجسيدات جمالية متفاوتة القيمة والغرض.

وعليه، فإن الموضوع الجمالي الروائي تحديداً مشروطٌ بقيم تستمدّ كينونتها من التفاعل بين عالميّ الفن والمجتمع. خصوصاً وأن الرواية، كما أسلفنا، جنسٌ أدبي يُراوح بين التجذر في التاريخ وحيازة استقلالية نصية منبثقة عن قوانين اللغة والخيال السردي. بل إنّ محدّدات الجنس الروائي نفسه تغيّرت بحسب السيرورات الاجتماعية والأنظمة الثقافية والقيم الأخلاقية والإيديولوجية. ولا شك أنّ هذا الانفتاح عُنصر رئيس في تحديد وجهة ومدى الموضوع الجمالي الروائي، وبيان فلسفته الفنية ورهانه

الموضوع الجمالي الروائي تحديداً مشروطٌ بقيم تستمدّ كينونتها من التفاعل بين عالميّ الفن والمجتمع.

القيمي: الشيء الذي يُفيد كون التطور الأدبي مكوّناً مركزياً في تغيير الموضوع الجمالي. فالرواية لا تحيا إلا بفضل قوّتها المجدّدة والانتهاكية الموثوقة إلى بنياتها "المحفوظة"، لكن في تفاعل دائم وخلاق مع الجماعات القارئة، والمؤسسات الأدبية، والتنظيمات الثقافية والإيديولوجية، والأذواق العامّة الآيلة إلى تبدلٍ لا انقطاع فيه.

هكذا تحيا الرواية في عالم لا راحة فيه، عالم يمور بتعدّد القوى وتضارب القيم، ونُشدان الممكن والمستحيل. وبهذا الحال، نكون أمام كثرة وافرة من مرجعيات النظر والاستقبال والتقييم: أي أمام أنماط وصورٍ من الحساسية التأويلية التي تستبطنُ المعرفة، والأخلاق، والإيديولوجيا، والعاطفة أيضاً.

❖ ناقد من المغرب



الهوامش:

١ – ذلك ما أوضحه "رينيه ويليك وأوستن وارين" في كتابهما: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٢٢١.

٢– "كون اليد": نعت يستعمل لوصف ما هو لليد، في متناول اليد، من أجل الاستهلاك. ويستعمله "هايدغر" لوصف الأشياء أو الكائنات من حيث إنها تفهم في سياق استعمالي، اي من حيث إنها تؤخذ لا بوصفها موضوعاً للإدراك والتأمّل والتدبّر، بل بوصفها وسيلة لتحقيق اغراض لحظية عابرة مرتبطة بالمعيش اليومي. اما "كون الحضور" فيعبر عن الشيء حاضرا عندما نتعامل معه كموضوع قائم امامنا، معطىً لنظرتنا الحسية أو العقلية، اي كموضوع نوجه نحوه اهتمامنا ونعمل على تحديد خصائصه.

يُراجع بهذا الصّدد نصّ المحاضرة التي القاها الباحث الألماني "كلاوس هيلد Klauss Held" سنة ١٩٩٠ في عدة منتديات، ونُشر في إطار مؤلف جماعي تحت عنوان: "مارتن هايدغر، الفن السياسة التقنية" عن دار النشر Wilhelm Fink بميونيخ سنة ١٩٩٢. وقد تمت ترجمته عن الألمانية من قبل: إسماعيل المصدق، بعنوان "العالم والأشياء: قراءة لفلسفة مارتن هايدغر"، مجلة فكر ونقد، العدد الأول، السنة الأولى، شتنبر ١٩٩٧، ص١٣١–١٥٠.

٣ – المرجع نفسه، ص١٤٣.

٤– عن: د. حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص٨٦.

ونُنّوه إلى اننا قد أفدنا كثيرا من كتاب الدكتور حميد لحمداني ضمن معالجتنا لهذا العنصر المهمّ، بحيث سعينا لتلخيص بعض المداخل النظرية التي وجدناها مُلائمة لمسار الموضوع.

ويلزم التنويه إلى أن هذا الكتاب يقترح أطروحة نقديّة مُركّبة، تُفيد من الانفتاحات النظرية لكثير من المناهج (النقد التبحّري اللانسوني، جمالية التلقي، السيميولوجيا، السوسيولوجيا، النظرية الإعلامية)، وذلك في سياق تشييد نقد تاريخي روائي جديد.

٥– المرجع نفسه، ص٨٦–٨٧.

٦– المرجع نفسه، ص٨٩–٩١.

٧– الناقد المندمج، حسب د. حميد لحمداني، هو ذلك الدارس الذي يهب ثقته الراسخة لتصوراته وأدواته المعرفية معتقدا أنّها ستوصله، وحدها، إلى حقيقة العمل الأدبي. انظر: المرجع نفسه، ص٩.

٨– د. محمد العمري، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وتقديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص١٢.

٩– لأجل التوسّع في معرفة هذا الاتجاه النقدي، من جهة التأثيرات والرواد، والمُنظرين الكبار والمفاهيم المركزية، والنماذج البديلة، والمشاكل والآفاق، وإمكانات التوسيع والملاءمة والاستثمار؛ يُمكن الرجوع إلى مرجع جامع وتركيبي، هو: روبرت س. هولاب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: خالد التوزاني والجلالي الكدية، منشورات علامات، مطبعة المتقي برينتر، المحمدية، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

وللإشارة فإن هذا المرجع المهمّ يُنبّه إلى الفروقات الدقيقة الموجودة بين "نظرية التلقي" و" نقد تجاوب القارئ".

١٠– Cp: H.G. Gadamer Vérité et méthode, Ed. Du Seuil, Paris, 1976.

وللإشارة، فقد صدرت الطبعة الألمانية الأولى سنة ١٩٦٠، وعرف الكتاب بعد ذلك عدة توسيعات وترجمات.

١١– انظر وصف المفهومين وتعريفهما بكتاب: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، مرجع سابق، ص٦.

ونودّ من خلال هذه الإحالة المرجعية التلميح إلى إمكان انفتاح نظرية التلقي على المشروع المعرفي الحفري لميشال فوكو. وهذه الإشارة مجرّد فرضية للتفكير ضمن مبحثين يبدُوان ظاهرياً متعارضيْن من جهة تركيز الحفريات على الاقتصاد الداخلي للخطاب، واعتناء نظرية التلقي بالانفتاح النصي.

١٢– يُراجع بهذا الصّدد: جاسم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، مركز الإنماء القومي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.

وللإشارة، فمن أشهر الروايات العربية التي تلقتْ إبداعيّاً "ألف ليلة وليلة"، نذكر: "القصر المسحور" لطه حسين وتوفيق الحكيم، "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، "ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب. وبخصوص الرواية الغربيّة نُشير، على الخصوص، إلى التأثير الكبير الذي مارسته الليالي على الروائييْن الأمريكيين: "ادغار آلان بو Edgar Alain Poe"، و "جون بارث: John Barth."

١٣– ما زال الاستقبال الإبداعي "لكليلة ودمنة" ينتظر المزيد من البحث لتشخيص آثاره المفترضة على الآداب العالمية، والأدب العربي بوجه خاص. ومن أشهر الروايات العربية التي استلهمت العمل الخالد لابن المقفع (كمؤلف ومترجم؟)، نذكر: "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان.

١٤– انظر: ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، ترجمة معن عاقل، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، ٢٠٠٠، ص٢٥٤.

١٥– من أهمّ الدراسات النقدية التي بحثت في التراسل الفني بين الرواية والرّسم، كتاب: "اللوحة والرواية" للناقد الانجليزي "جفري مايرز".

انظر: عرض مُحتويات الكتاب من قبل "مي مظفر": مجلة آفاق عربية، العدد١١، السنة العاشرة، تشرين الثاني، ١٩٨٥، ص ١٤٨–١٥٠.

١٦– يمكن الإشارة ايضاً، ولو ضمن سياق مغاير، إلى الاستقبال الموسيقي الذي أنجزه "ستراوس" بصدد "هكذا تكلم زرادشت" لنيتشه، وذلك عندما ألف عملا موسيقيا يحمل ذات العنوان: الأمر الذي يفيد إمكان التلقي الجمالي لنصوص لم تُكتب أصلا بقصد فني، ومن هنا جواز التعامل مع كتاب "هكذا تكلم زرادشت" الفلسفي كموضوع جمالي ذي طبيعية موسيقيّة، كما فعل "شتراوس"، أو ذي طبيعة سرديّة كما نميلُ إلى ذلك: ألا يتضمّنُ هذا الكتاب حكايةً؟ الا يُشخص مسار بطل؟ الا يُعَبّر عن كلية مفتقدة ولوعة قاسية؟ ألا يُصوّر تمزق الحاضر والتّوق إلى قيم جديدة؟ الا يُجسّد "عقدة" عميقة توحي بالجرح السري الشارط لكينونة الإنسان، كينونة الإنسان الأعلى؟!... الخ.

١٧– انظر: محمد أسليم، ذاكرة الأدب، في الشعر والرواية والمسرح، مطبعة سندي، مكناس، ١٩٩٩، ص٨٩–٩٠.

وبصدد القوة العلاجية للنسيان المنبثق عن قراءة الحكاية، انظر: جلبير غرانغيوم، لغة العلاج والنسيان، دراسات في ألف ليلة وقضية الآيات الشيطانية، ترجمة محمد أسليم، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، مكناس، ١٩٩٦، ص٤١–٦١.

١٨– جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧، ص١٣.

١٩– سيغموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، أبريل، ١٩٨٦، ص٧.

٢٠– محمد أسليم: ذاكرة الأدب، مرجع سابق، ص٩٢.

٢١– Cf: A. Kibedivarga: Le Récit postmoderne (in) Littérature n°77, 1990, p. 14.

٢٢– لأجل التوسّع في التشخيص الروائي لعقدة الشعوب، يُراجع: محمد الداهي، عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص٤٣. ٤٧.

وجدير بالذكر أن التشخيص المذكور ورد على لسان "عبد الله العروي"، في سياق حوار أجراه معه محمد الداهي بمشاركة محمد برّادة.

٢٣– فريدريك نيتشه، ما وراء الخير والشر، ترجمة جيزيلا فالور حجّار، مركز الإنماء، بيروت، ١٩٨٩، ١٩٩٠، ص٢٣٥، شذرة ٢٤٩.

٢٤– ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرين، بيروت، ١٩٩٥، ص٢٠.

٢٥– بالنسبة لتصنيف الموسوعة الصينية للحيوانات، المُستشهد به في النص البورخيسي، نجدُ انّ "الحيوانات تنقسم إلى : أ) يملكها الإمبراطور، ب) مُحنّطة، ج) داجنة، د) خنازير رضيعة، هـ) جنيات البحر، و) خرافية، ز) كلاب طليقة، ح) ما يدخل في هذا التصنيف، ط) ألتي تهيج كالمجانين، ي) حيوانات لا تحمى، ك) مرسومة بريشة دقيقة من وبر الجمل، ل) إلى آخره، م) التي كسرت الجرّة لتوها، ن) التي تبدو من بعيد كالذباب". انظر: المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

٢٦– المرجع نفسه، ص٢٢.



«فصول في نقد النقد» للدكتور «ابراهيم خليل»

إصدارات

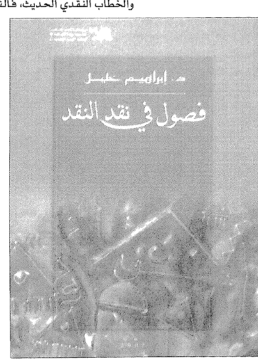
اعداد:
د. احمد النعيمي *

ضمن منشورات وزارة الثقافة لسلسة كتاب الشهر، صدر مؤخراً الكتاب رقم (١٠٩) تحت عنوان «فصول في نقد النقد» لمؤلفه الدكتور إبراهيم خليل.

يقع الكتاب في (٢١٦) صفحة، ويضم مقدمة وستة فصول هي: تأثير النقد الجديد في النقد العربي في بلاد الشام ومصر، ثم إحسان عباس ونقد الأدب في الأردن وفلسطين، ثم من البنيوي إلى الثقافي: قراءة في مشروع الغذامي النقدي، ثم اتجاهات الحركة النقدية حول أعمال غالب هلسا الروائية، ثم وحدة القصيدة بين النقاد العرب والغربيين، ثم تتبع ابن بسام لمعاني الشعر في الذخيرة.

وإذا كان الدكتور إبراهيم خليل يطرح في مقدمة كتابه تساؤلاً حول ما إذا كان النقد الأدبي العربي الحديث قد بلغ سن الرشد أم أنه ما زال يحبو في مدارج الطفولة والنشوء، فإنه لا يلبث أن يتتبع تأثير النقد الجديد في الخطاب النقدي الحديث.

ومن الواضح أن المؤلف يميز بين النقد الجديد والخطاب النقدي الحديث، فالنقد الجديد سابق على النقد الحديث ومؤثر فيه. لذلك يخبرنا المؤلف أن النقاد الجدد قد أثاروا قضايا عدة في مقدمتها قضية وظيفة الشعر التي تنحصر – من وجهة نظرهم – في كونه شعراً لا شيئاً آخر، فقد توهم كثيرون أن للشعر وظيفة أخرى كالتعبير عن العصر ومعاييره، أو أن القصيدة أداة سياسية أو دينية أو أخلاقية أو تربوية، وهذا في رأي النقد الجديد ظنّ غير دقيق وضرب باطل من التفكير، وهو السبب الوحيد لامتلاء كتب



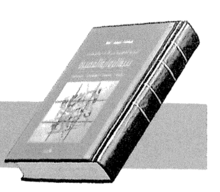
النقد والتاريخ الأدبي بمصنفات وتحقيقات تقليدية عن العصر الذي خدمه العمل الأدبي، أو المذهب الفلسفي أو الديني أو الاجتماعي أو الأخلاقي، ولم تظفر القصيدة نفسها في هذا النقد التقليدي سوى بمقعد اليتيم الغريب. وقد أخذ النقاد الجدد على النقد التقليدي شغفه بدراسة شخصية الأديب والعوامل المؤثرة فيه من زمان ومكان.

وعن استقبال النقد الجديد عربياً، يرى المؤلف بأن النقاد العرب قد استقبلوا هذه الآراء في منتصف القرن العشرين، وازداد اتصالهم بها مع ظهور الشعر الحداثي نحو عام ١٩٤٦ وما صحبه من سجال نقدي بين مؤيدي هذا التيار ومعارضيه من المتعلقين بالشعر التقليدي المحافظ. فكان أول من حمل نقده الأدبي هذا التأثر إحسان عباس في الكتاب الذي نشره عن عبد الوهاب البياتي إلى جانب كتابه النظري «فن الشعر» الذي صدر سنة ١٩٥٤.

ويأتي الدكتور إبراهيم خليل بعد ذلك إلى الحديث عن عدد من النقاد العرب المحدثين الذين تأثروا بالنقد الجديد، فإضافة الى احسان عباس، هناك: جبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال، وخلدون الشمعة، وإلياس خوري، ورشاد رشدي، وعز الدين إسماعيل، وشكري عياد، ولويس عوض، وغالي شكري.

وفي الفصل الذي تحدث فيه المؤلف عن وحدة القصيدة بين النقاد العرب والغربيين، نجده يخلص الى ان المغالاة في تطبيق مصطلح الوحدة العضوية على القصيدة العربية قد جاء نتيجة أمرين اثنين، هما: الرد على ما قاله بعض المستشرقين من ان القصيدة العربية اقرب الى التفكيك وتراكم الموضوعات المتباعدة واعتماد وحدة البيت منها إلى الودة والتماسك النصي، والأمر الثاني هو الخلط الذي وقع فيه غير واحد من النقاد في ما يتصل بالتباس الوحدة العضوية بوحدة الموضوع، والوحدة الداخلية بالوحدة الخارجية، والوحدة في الأعمال المسرحية والقصصية ووحدة القصيدة.

جملة القول: إن كتاب فصول في نقد النقد للدكتور إبراهيم خليل غني بالأفكار التي تستحق المناقشة، كما تستحق الموافقة والاختلاف.



«الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين» للدكتور محمد عبيد الله

عن دار أزمنة للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين: بنية الرواية القصيرة» لمؤلفه الدكتور محمد عبيد الله.

يقع الكتاب في أربعمائة صفحة، ويضم مقدمة، وثلاثة فصول، فقد جاء الفصل الأول بعنوان: «نظرية الرواية القصيرة: المفهوم والخصائص وحدود النوع» وهو فصل نظري أراد المؤلف من خلاله أن يبحث في نظرية الرواية القصيرة أو (النوفيلا) كنوع أدبي محير، لذلك نجده يناقش عناوين على شاكلة: لماذا النوع والتجنيس، ثم الأجناس والأنواع عند العرب، ثم تسميات الأنواع السردية: قضايا ومكلات.. كما نجد هذا الفصل يناقش نماذج عربية وغربية متباينة.

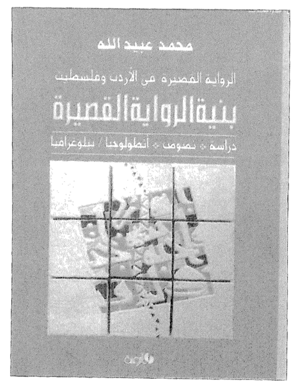
وبالانتقال إى الفصل الثاني، فقد اختار المؤلف نماذج لتسعة كتاب من فلسطين والأردن، ودرسها بوصفها عينات تطبيقية، يمكن الوصول من خلالها إلى الأساليب المتباينة في بناء (النوفيلا)، وهذه النماذج المختارة هي: «وديع والقديسة ميلاده وآخرون» و«زنوج وبدو وفلاحون» لغالب هلسا، و«أم سعد» لغسان كنفاني، و«شرق القمر.. غرب الشمس» لجمال أبو حمدان، و«الشيخ لافي والملك» لتوفيق فياض و«ليلة عسل» لمؤنس الرزاز، و«أسرار ساعة الرمل» لإلياس فركوح، و«سحب الفوضى» ليوسف ضمرة، و«نسياً منسياً» لزياد بركات و«الدواج» لمفلح العدوان.

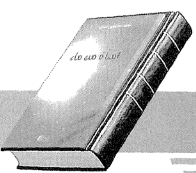
أما القسم الثالث فقد أورد فيه المؤلف مختارات من النصوص التي درسها، وعدد هذه المختارات خمسة نصوص تنتمي إلى جنس الرواية القصيرة أو (النوفيلا) أرادها المؤلف أن تسهم في اكتمال الصورة، وأن تمكن القارئ بواسطتها من معاينة نماذج من هذا النوع.

وبالانتقال إلى الحديث عن الاجناس الأدبية نجد المؤلف يذهب إلى أن الأنواع الأدبية ليست جامدة أو نهائية بحيث لا يمكن الاضافة اليها او لا يمكن تعديل حدودها وشروطها، بل يمكننا أن نعد التاريخ الداخلي للأدب ذاته متمثلاً في تاريخ النوع وحركة الجنس الأدبي، ولا شك أن كل نص جديد يضيف لجنسه أو يستخدم إمكانات نوعه استخداماً جديداً مغايراً للمألوف، وكأن امكانات النوع أشبه بالأبجدية وبمكونات اللغة التي تبدو ظاهرياً نظاماً محكماً منتهياً، ولكن المبدع حين يستخدمها يبث فيها الحياة ويجدد امكاناتها كما لو كانت لغته الخاصة وهويته الفردية، وليست لغة مشتركة بينه وبين غيره من الكتّاب والقراء.

ونجد المؤلف يميز بين ثلاث صيغ كبرى للأجناس الأدبية عند العرب القدماء، وهذه الصيغ هي: الشعر والنثر والسرد، اما ما يعنيه المؤلف بالنثر فهو النثر غير القصصي الذي شاعت أنواعه عند العرب قديماً بأشكال شفوية وكتابية متعددة، فيها: الخطبة والرسالة والوصية وسجع الكهان والتوقيعات وغيرها. بينما يضع تحت مظلة السرد كل ما يرتبط بالظاهرة القصصية، وهو يشمل أنواعاً كثيرة منها: أساطير الأولين والخرافة، والمقامة.

ويرى المؤلف أن العصر الحديث قد جدد ظهور الكتابة السردية، وانطلقت في التجربة الأدبية العربية أنواع سردية جديدة كالرواية والقصة القصيرة والرواية القصيرة. ويعيد المؤلف ظهور هذه الأنواع إلى مرجعين كبيرين، الأول: مرجعية تراثية تتمثل في الميراث السردي العربي إذ ليس من المعقول الانطلاق في العصر الحديث من نقطة الصفر، أي بإهمال ذلك الموروث وتناسي دوره، والمرجعية الثانية هي مرجعية غربية تتأسس على التأثر بالسرد الغربي من خلال الاطلاع المباشر أو الترجمات.



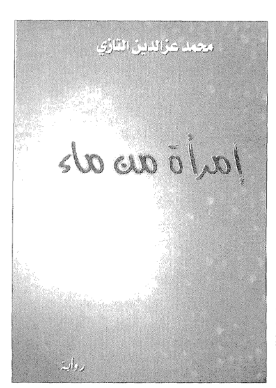


«امرأة من ماء» لـ«محمد عز الدين التازي»

بدعم من وزارة الثقافة المغربية، وضمن منشورات مطبعة سليكي اخوان، صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان «امرأة من ماء» لمؤلفها محمد عز الدين التازي.

تقع الرواية في (١٤٠) صفحة، وتبدأ على هذا النحو: «أطل ضوء الصباح من النافذة. نهضت من الفراش وأنا أشعر بالتعب. كان عليّ أن أخرج من (فندق بيسيرا) بعد ليلة تأرقت في أولها، وحالما أخذتني نومة قصيرة علا ضجيج في باحة الفندق، فجفاني النوم من جديد».

بعد ذلك نجد أن بطل الرواية الذي يستأجر غرفة بإحدى فنادق طنجة، إنما هو من أبناء طنجة أصلاً، لذلك نجد موظف الفندق «قد استغرب وهو يتطلع إلى بطاقتي عندما دخلت الفندق في أول يوم وفدت فيه أن يكون عنواني في طنجة وأطلب غرفة، ومن غير شك، سيكون قد استبدّ به الفضول ليعرف لماذا أطلب غرفة في الفندق وأنا أقيم في المدينة» ص٦.



والذي يقرأ «امرأة من ماء» سرعان ما يلحظ أن هذه الرواية قد جاءت بضمير المتكلم، فالبطل فيها يسرد أحداثاً عاشها ورآها، ويتحدث عن شخوص اقترب منهم واقتربوا منه.

وقد استخدم محمد عز الدين التازي مؤلف هذه الرواية لغة فصيحة في سرد أحداث روايته، ويلاحظ القارئ أن لغة المؤلف سهلة وسلسة، وبعيدة عن المفردات الصعبة والتراكيب المعقدة.

كما نجد المؤلف يجعل من لغة الحوار بين شخوص الرواية لغة فصيحة أيضاً، ولعله قد ابتعد عن العامية المغربية في الحوار، واختار اللغة الفصيحة لأنه يريد لروايته أن تصل إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين العرب:

«وسمعتها تقول: أنا خائفة من رياح طنجة.

قلت لها: ورياح السياسة؟

قالت: تلك رياح أخرى، ولكن أنا خائفة في هذه الليلة ولا يمكن أن أنام والبيت كله يرتج وكأنه سوف يسقط.

قلت لها: لن يسقط البيت، اطمئني، ففي كل عام تأتي هذه الرياح، وقد ألفنا أن تكون مرعبة حتى وإن لم تسقط بيتاً من البيوت» ص١٢.

وبالانتقال إلى الحديث عن مكان الرواية وزمانها، فقد ظلت مدينة طنجة هي المكان الأكثر حضوراً في الرواية، وعلى وجه التحديد ظل الفندق يتردد كمكان رئيسي إلى نهاية الرواية، لذلك نجد الراوي يقول في الصفحات الأخيرة من الرواية:

«عدت الى الفندق ثملاً بعد أن احتسيت عدة كؤوس في حانة النجوم.. وجدت موظف الاستقبال يتفحصني بنظراته وهو يتردد في أن يقدم لي المفتاح، أعطاني ظرفاً وقال لي:

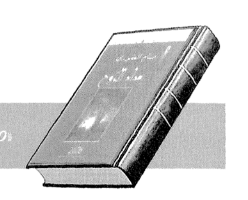
- أنت هو زين العابدين؟

- رددت عليه وأنا أنظر إلى الظرف: أنا هو.

صعدت إلى الغرفة وفتحت الظرف. قرأت:

أنا حزينة على ما ضاع.. أطلب الطلاق. نلتقي صباح يوم الاثنين في المحكمة الشرعية..» ص١٣٨.

أما عن الزمن فقد جاءت الرواية أقرب ما تكون إلى بناء الأحداث على نحو تصاعدي تراتبي، ومع ذلك فقد يعثر القارئ في الرواية على بعض الاستباقات والاسترجاعات التي من شأنها أن تضيء الأحداث.



«مداد الروح» لـ «حسام العفوري»

ضمن منشورات عام ٢٠٠٦ صدر ديوان شعر جديد في عمّان بعنوان «مداد الروح» من تأليف حسام العفوري، يقع الديوان في (١١٢) صفحة، ويضم قرابة ست وعشرين قصيدة ومن عناوين هذه القصائد: مداد روحك، الناي والراعي، موج الصباح، القصيدة الوردية، عرس الياسمينة، هبة الأربعين وغيرها.

تراوحت قصائد الديوان بين القصيدة العمودية بشكلها وبنائها الكلاسيكي المعروف، وبين قصيدة التفعيلة بوصفها علامة من علامات التجديد في الشعر العربي الحديث.

ويلاحظ قارئ الديوان أن لغة الشاعر سواء في قصائده العمودية أو قصائد التفعيلة قد حافظت على الطابع التقليدي سواء في مفرداتها وتراكيبها أو صورها وأساليبها الفنية..

يقول الشاعر في أولى قصائده:

أبلغ جدارا بأن الليل مرتحل   وأنصت لما قاله الصّلصال والأصلُ

إنّ الحضارة من عُربٍ ومن عجمٍ   مرّت هنا واستقت من مائها الدولُ

ولعل مثل هذه القصيدة بشكلها الفني وإيقاعها الموسيقي تذكّرنا أول ما تذكرنا بإيقاع القصيدة العربية التقليدية ذات الأصل الجاهلي، فالشاعر هنا مهتم بقافية واحدة، ومهتم بلغة وعظية أكثر من اهتمامه بالصورة الشعرية ذات الفضاءات القابلة لأكثر من تأويل وقراءة.

وفي ثاني قصائد الديوان يحافظ الشاعر على الشكل ذاته، والإيقاع نفسه مع تغيير في القافية.. يقول:

ما بالُ عينك يا ديوانُ في رمدِ   والأذن في صَمم والقلب في كمد

والبيت قد بات بالجرذان محتفياً   فزعزعوا الركن في قرضٍ وفي سَرَدِ

ما كان ينبت للعروض من زغب   هل نام عنه رجال الشعر من أمد

والشاعر هنا يشكو من ضعف الشعر، ويشكو ابتعاد الشعراء عن العروض، وهي شكوى قد تجد صداها حتى حين تأتي من خلال قصيدة، لكن الشاعر هنا لا يطرح بديلاً، وإنما يجد نفسه منساقاً إلى الخلف دون الانتباه إلى أنّ إيقاع الحياة في تغيّر مستمر، وبالتالي فإن إيقاع الآداب والفنون لا بدّ أن يتغيّر - أيضاً - متأثراً بإيقاع الحياة الجديد.

لقد ظلّ إيقاع القصائد في «مداد الروح» متشابهاً حتى عندما انتقل الشاعر إلى كتابة قصيدة التفعيلة بشكلها الحديث:

"تجيء إلى شواطئنا

على لوح

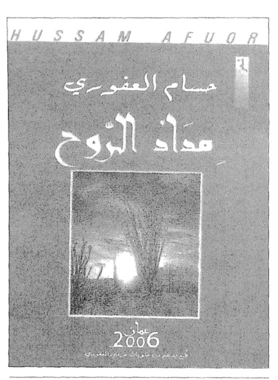
من الخشب

لتنجو من عذابات

وترفع موجة العتب" ص١٥

فمن الواضح أن مثل هذه القصيدة يسهل تحويلها إلى قصيدة عمودية، فالتغيير في الشكل هنا لم يتبعه تغيير في الجوهر.

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر حسام العفوري يحمل درجة الماجستير في اللغة العربية، ويعمل حالياً على استكمال متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية أيضاً، وهو عضو في رابطة الكتّاب الأردنيين، ورابطة الأدب الإسلامي العالمية، وقد شارك في عدد من المؤتمرات الأدبية واللغوية والشعرية المحلية. وكتب عدداً من الأعمال الأدبية الشعرية والنثرية.



* ناقد وقاص من الأردن



وداع الثقافة والسياسة

غـــازي الذيبـــة *

تشكل اللغة المتداولة بين الثقافي والسياسي، عائقا في الوصول إلى نقطة التقاء تجمع بين اقنومين متفارقين في الفهم والرؤية والهدف. هذا في عالمنا الذي يطلق عليه: العالم النامي، فيما هو عالم تنزاح طاقته كلها، نحو الانهيار وليس نحو النمو، بسبب تفاقم الافتراق بين اقنومي الثقافة والسياسة، وتمركز كل منهما في عزلته التي أصبحت لا نهائية، في عالم، تحقق فيه البدايات انطلاقا سريعا وتؤسس لوجود مختلف في سياقاته عن أي وجود بشري سابق تاريخيا عليه.

ففي العالم الصناعي (المتقدم)، يصبح الثقافي مجردا من كينونته وهبته الإنسانية، وتتفاقم تعريته، ليصل به رأس المال الذي يتحكم بمسننات الحياة هناك، إلى هوة تسقطه من حسابات الربح والخسارة، وتضعه في الإطار الاجتماعي والسياسي لكيانية (التقدم) كإيقونه، يمكن التمسح بها وقت الحاجة، وتدليلها لتمنح مظهر الكيان السياسي، سمة حضارية رفيعة، تحقق الانبهار لنا في عالمنا الذي يسحق تحت رؤوس مسننات (التقدم)، ويعّرف تاليا بأنه عالم: متخلف/ نامي / ثالث/ متطرف/ ضد قيم الحرية / قمعي / دكتاتوري، إلخ التسميات التي تطيح بنا، وتصنفنا كمحكومين لنظرة العالم المتقدم، لا اكثر ولا اقل، وتعجز الثقافة فيه عن ان تكون، مظهرا مخلّصا للإنسانية من ويلات (التقدم) وكوارثه المضاعفة.

إن العجز بين الثقافي والسياسي في عالمنا، خلّقته صفة السياسي المنبعثة من القوة والتمركز في صياغة المجتمع وكيانية الدولة، ومهدت له عدة عوامل أفرزت تفوقه، وحضوره بسطوة بالغة في الحياة، وتشكيله منطلقات لا حد لهيمنتها في الوعي الجمعي لمجتمعات، لم يطرأ على انتقالها إلى مجتمعات نوعية منذ بداية تشكل الدول المعاصرة، أي تحول يذكر في بنية الوعي والنشوء والارتقاء.

وقد قبعت الدولة (المتخلفة) في تخلفها، ولم تذهب نحو ما يجدد سيرورتها، بل استسلمت بكل ما فيها من سمات الدولة، لما يفرضه السياسي، ويعتقد انه ينجزه، وبدا الثقافي في انعزاله، وخوفه ونكوصه عن إنتاج مشروع يزيح مجتمعه عن هوة السقوط في براثن التخلف، مسكونا بوازع جدوى مشروعه أو اللاجدوى.

ومع تفاقم سرعة التحول في بنية التفكير الإنساني، وهيمنة بدائل جديدة على عصر السياسي والثقافي، مثل الرقمية والتكنولوجيا المتطورة، يصبح التحرر من سطوة السياسي في عالمنا (المتخلف)، ضرباً من المستحيل، ويصبح الإجماع على فشل الثقافي، أكيدا، بل يصل أحيانا حد الضرورة القصوى لمن يمارسون السياسة ويفضلونها على زوجاتهم وأبنائهم(!!).

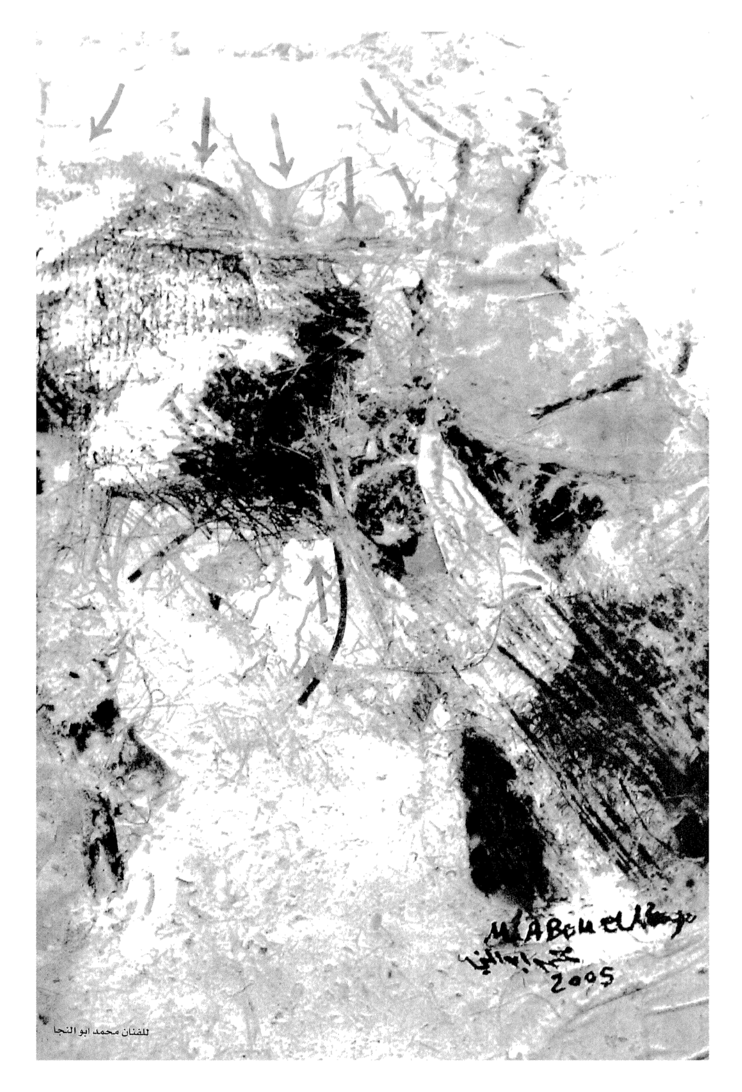
وفي فهم الهوة التي تعيشها كياناتنا (المتخلفة) بين الثقافي والسياسي، يصعب تدوين فكرة واضحة عما يسكن الثقافة كمعنى يجدد من بنية هذه الكيانات، ويعيد بناءها، بل إن استسلام مثقفنا المثال لكونه عاجزا ومعزولا (قسرا) هو من يضع العاملين في السياسة (قسرا) بمواجهة المثقفين، ودحر هؤلاء عن المواقع التي تتطلب وجودهم، كمثقفين يسعون لصياغة عالم غير متخلف، أو مؤمن بقيم الحرية والرفاه والتقدم.

ولأن اللغة التي يتم تداولها بين المثقفين والسياسيين غير مفهومة حتى لهم أنفسهم بحكم ما تتسم به من تعقيد في المصطلح، وبما تحمله من مراوغة وتمويه ومداراة، فإن الاهتمام العام من قبل المجتمعات (المتخلفة) بهذين الاقنومين بات مختلا، ولا تضبطه أي مؤشرات أو قيم اجتماعية متماسكة، بعد أن تخلخل الوعي فيهما، ودخلت على الخط اقانيم جديدة، تخلق معناها ورؤيتها، وتتحكم بمسار المجتمعات، وتعيد تشكيل أفهام الأفراد فيها، بما يحقق لها قوة الانبعاث كمعادل جديد، يفرض هيمنته، ويدوّر السؤال حول قيمة الثقافي والسياسي في تشكيل عوالمنا، وتحريك نقطة الصفر نحو نقطة البداية، لتشكل مجتمعات سوية ومعافاة وقادرة على ان تكون حاملة للحظات التقدم الحقيقي في هذا العالم.

وفي لحظة نعيش كل تحولاتها، دون ان نكون مشاركين في هذه التحولات، سيصبح من المحتم علينا ان ننشغل بأسئلة لا تفضي، إلى تخليق لغة أو حوار مشتركين، بين السياسي والثقافي، بل إلى محاولة التخلص من تيه يضرب بجذوره في وعينا، ويخلق قيمه ومجتمعاته وكينونته التي ستبلغ سن النضج في وقت قريب، نندم فيها على أننا تخلفنا عن صياغة وعي يصلّب وجودنا ومعنانا في هذا العالم.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com



للفنان محمد ابو النجا


2006